



أبو محمد البغل

الإخراج السينمائي

سحب وتعديل جمال حتمل

إعداد:

تيرنس سان جون مارنر

ترجمة:

أحمد الحضري



الهيئة العامة للغات والنشر

القائمة

الإخراج السينمائي

إعداد :

تيرنس سان جون مارنر

ترجمة :

أحمد الحضري



الهيئة العربية العامة للكتاب

١٩٨٣

تصميم الغلاف : محمود القافى

الاخراج الفنى راجيه حسين



mohamed khatab

المسودة الانتاجية ناجيزا اوشيجا اننا، اخراج فيلم «الولد»، ١٩٦٩



الفهرس

٦	مهة المخرج
٢٨	التحضير
٤٨	السيناريو
٨٢	اعداد اللقطات
١٠٥	التتابع المرئى
١٤١	العدسات والتكوين
١٦٤	وجهة النظر والحركة
١٨٠	المخرج والتمثيل
١٩٨	التدريبات والارتجال
٢١٣	ملحق (أ)
٢١٥	ملحق (ب)
٢١٨	تعريف بالذين اسهموا فى الكتاب بأرائهم

مهمة المخرج

ان المراحل الثلاثة الاولى الثلاث في صناعة الافلام هي الكتابة والانتاج والاخراج وقد يقوم بهذه المهام شخص واحد أو اثنان أو ثلاثة أو أكثر وقد يكون هناك عدد من الكتاب أو منتجان ، ولكن يندر احتمال أن يقوم باخراج فيلم ناجح أكثر من مخرج واحد

ولنعد كشفاً بالنوعيات المختلفة كما يلي

- ١ - مخرج
- ٢ - منتج
- ٣ - منتج/مخرج
- ٤ - كاتب/مخرج
- ٥ - كاتب/منتج
- ٦ - كاتب/منتج/مخرج

ومن الواضح أنه قد يكون للشخص نفسه خبرات متنوعة في عدد من هذه النوعيات

ويلزم للمخرج مثله مثل قائد السفينة الذي قد يتواجد معه صاحب السفينة على ظهرها أو قائد الأوركسترا الذي قد يكون بينه وبين

٤
مؤلف الموسيقى تعاون وثيق ، يلزمه أن يتمتع بالمسئولية الكاملة عن عمله مهما تعدد رؤساؤه الذين يعمل لهم

ان التدخل المباشر فى مرحلة التصوير الفعلى للفيلم سوف يسبب كارثة مثلما يحدث عندما يعطى صاحب السفينة أوامر مضادة لأوامر القبطان أثناء حدوث العاصفة أو عندما يظهر مؤلف الموسيقى فجأة ممسكا بعصا قيادة أخرى منافسا قائد الأوركسترا أثناء عزف الأوركسترا

ويقتصر بعض المخرجين دائما والبعض الآخر أحيانا على مهمة المخرج فقط ، مثل قائد السفينة أو قائد الأوركسترا لقد اقتصرت مهمة الغالبية العظمى من مخرجى هوليوود حقيقة على هذه المهمة لسنوات عديدة أما مرحلة كتابة السيناريو فكان المنتجون هم الذين يسيطرون فيها على كاتبى السيناريو وفى مرحلة ما بعد التصوير كان المنتجون أيضا هم الذين يسيطرون على مركبى الفيلم فى مرحلة المونتاج وبذا يعاملون المخرج كفى متخصص يقتصر عمله على مرحلة التصوير الفعلى للفيلم

وكان يحدث فى بعض الحالات أن يتم السماح للمخرج بالتواجد فى غرفة المونتاج لفترة محدودة نسبيا ولكن ما أن ينتهى من مرحلة « تركيب المخرج » حتى لا يصبح له الحق عن طريق العقد أو خلافه فى التظلم اذا ما وجد بعد ذلك أن « تركيب المنتج » قد أصبح مختلفا تماما ومازال هذا الوضع سائدا حتى يومنا هذا وان كان أقل حدة بما فى ذلك حالات الانتاج الدولى الضخم

ويمكننا أن نقول فى كلمات أخرى أن مهمة المخرج تختلف اذا ما كان هو المنتج فى الوقت نفسه

ويعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعى الأفلام ذوى الخبرة ويتضمن هذه الآراء بوفرة مستشهدا بها ولا يعود الاختلاف المتوقع بين هذه الآراء الى اختلاف شخصيات أصحابها فقط بل يعود أيضا الى نوع الخبرة الخاصة بكل منهم

وتعتمد أسس الأساليب الفنية لإخراج أى نوع من الأفلام السينمائية الناطقة على ما هو معروف بـ « السينما » الى حد كبير حيث أن السينما ظهرت ومازالت موجودة بيننا منذ مدة طويلة نسبيا ونجد بالتالى أن حصيلة المعرفة والخبرة المتاحة من خلالها أصبحت أكثر امتدادا

ونضجاً عن تلك التي بدأت تتجمع من الابتكارات الالكترونية ، الحية ،
أو المعبأة على شرائط ، أو كاسيت ،

ويمكن تطبيق أغلب أسس أساليب الإخراج الفنية على جميع وسائل
التعبير السمعية البصرية أيا كانت طرق تسجيلها أو إرسالها أو توزيعها.
ونجد من وجهة النظر الخلاقة أن الاختلاف بين أنواع مادة الموضوع أكثر
أهمية من الاختلاف بين وسائل التسجيل والعرض أمام الجمهور وذلك
بالرغم من أن الحجم والتكوين وظروف المشاهدة لدى المتفرجين يمكن أن
تدخل في الاعتبار

إن الثغرة الواسعة التي كان يعتقد قصيرو النظر في وجودها في
وقت ما بين السينما والتلفزيون تعود إلى أسباب تاريخية إلى حد ما
لقد بدأت السينما صامتة ثم أضيف إليها الصوت ولكن الإذاعة كانت
ناطقة ثم أضيفت إليها الصورة

وربما كان من السهل التنبؤ بأن كلا الوسيلتين سوف تقتربان
تدريجياً من بعضهما في استخدامهما للغة الصورة والصوت لقد
استفادت السينما من بعض التطورات الفنية التي توصل إليها
التلفزيون ، ومن الأموال والثروات التي تدفقت من شبكات التلفزيون
الضخمة إلى شركات الخدمة والتصنيع لقد أفادت معدات الإضاءة المتنقلة
والمطورة وكذا معدات التصوير والمونتاج ، في صناعة الأفلام التسجيلية
كما خدمت صانعي « السينما السرية » بصفة خاصة

ونجد من ناحية أخرى أن صناعة السينما في هوليوود وفي العالم
كله قد اتجهت كرد فعل تجاه التلفزيون إلى الإنتاج الأكبر والأوسع
والأعلى صوتاً والأكثر ضخامة وهكذا قدمت لنا الأنظمة المختلفة التي
تعتمد على فرد الصورة وعلى الشاشة العريضة بما في ذلك نظام سينما
سكوب وبانافيزيون وأفلام ٧٠ مم والصوت المجسم وخلافه

وفي الوقت نفسه اتجهت صناعة التلفزيون - فيما عدا ما يتعلق
بأحداث الرياضة والاحتفالات الرسمية والسياسية - إلى أن تتناسى
ميزتها الأصلية وهي الإرسال الفوري ، حتى أصبحت كل مادتها الروائية
وأغلب مادتها التسجيلية تسجل حالياً على فيلم أو على شريط مغناطيسي

وبما أن مونتاج الشرائط أصبح الآن متيسراً إلى حد كبير يفى بكل

الأغراض ، فقد ازدادت دراما التلفزيون وأعماله الضخمة بعدا عن أساليب المسرح وقربا من أساليب السينما

ونجد من جهة أخرى حتى بالنسبة للبرامج التلفزيونية التي تستمر لمدة ساعة أو أكثر أن تكلفة الاستديو وأجراء التدريبات وآلات التصوير مرتفعة جدا حتى أصبحت التدريبات على دراما التلفزيون تتم خارج المنظر لعدة أسابيع ثم يتم تسجيلها في يومين أو ثلاثة

وما زالت معدات المونتاج للتلفزيون الملون باهظة التكاليف ولهذا فإن تخصيص وقت للمونتاج لأى مخرج محدود تماما بالرغم من أن هذه المعدات تقوم بكل الوظائف المماثلة لما يقوم به جهاز الطبع البصرى

وبعض الأفلام التي تسجل فوتوغرافيا تتم أيضا باستخدام أساليب التلفزيون لقد أصبحت آلات التصوير السينمائي مزودة بنظام الشعاع الفاصل أو بغيره من الأنظمة التي تمكن من مسح صورة محدد الرؤية المنعكسة مسحا تلفزيونيا بحيث يمكن مشاهدتها على شاشات أجهزة المراقبة التلفزيونية وبحيث يمكن أيضا نقلها على شرائط لأغراض الإذاعة الفورية بعد التسجيل مباشرة أو غيرها من الأغراض

فى مثل هذه الحالة يتم تصوير العمل بأسلوب التلفزيون مستخدمين طريقة آلات التصوير المتعددة ويتم مقدما تركيب (مونتاج) الفيلم عمليا بالانتقال من آلة تصوير الى أخرى أثناء التصوير والحل البديل هنا أن تدور آلات التصوير جميعها فى نفس الوقت ثم يتم تركيب الفيلم بعد ذلك ويمكن استخدام إحدى هاتين الطريقتين حسبما يكون مناسباً لكل حالة معينة

وسوف يتم فى المستقبل بطبيعة الحال تطبيق طرق أخرى للتسجيل، مثل الطريقة الالكترونية الحرارية

● الخلفية التاريخية

لقد اعتدنا فى الثقافة الغربية على فكرة أن الانسان يقوم بإسهامه الفردى فى حصيله شخصيتنا الثقافية وانه لأمر طبيعى أن تجد تشابها جزئيا بين مهمة المخرج السينمائي ومهمة الفنانين الخلاقين الآخرين بالرغم من أن السينما شكل فنى يعتمد الى حد كبير على تعاون جماعى وكان



سرقة القطار العظيم ١٩٠٣ ادوين بووتر

لهذه الفكرة منطقها الخاص في الأيام الأولى للسينما حين كانت أغلـم الابتكارات الفنية والتجديدات الحرفية ان لم تكن جميعها ثمر جهود فردية وإذا استثنينا استخدام الصوت والألوان فإننا نجد أساسيات مفردات السينما الجمالية قد تم تدوينها قبل ١٩٢٠ من خلا جهود رجال ذوي قدرات خارقة من ميليس الى جريفيث ومـ بلغت الانظار أننا نجد خلال العشرة سنوات الأولى لتطور السينما الاتجاهين السائدين في التصور الخلاق كما نجدهما في الأشكال الفنيـ الأخرى وهما الكلاسيكية وارومانسية قد ثبت وجودهما في أعما بووتر و ميليس على التوالي وفي فيلم « سرقة القطار العظيم » أوضح بووتر قدرته على تحليل مشهد من الحركة الى مكوناته السردية المسطقية كان في امكانه أن يصور هذه المكونات وأن يضمها معا لكي يخلق منو علاقة صورة/زمن خاصة بها كان في امكانه أن يحلل المكان داخـ الصورة وأن يربط بين عناصره في العمق وكان في امكانه أيضا ا



رحلة داخل الجحر ١٨٠٢ جزى ميليه

ربط اصور المنفصلة ببعضها البعض لدوصول الى المتابع المصرب فى
لزمان والمكان والاحساس كما يمكن القول بان بوربر هو مؤسس
لشكل السردى حيث انه كان اول من استخدم عددا من السحايلات
لتى أصبحت بعد ذلك تقاليد ثابتة فى السينما الروائية
مازالت تعتبر ضرورية حتى اليوم لكى يفهم المتفرجون أى مشهد سردى
لحدث ما

ما ميليس الرومانسى فكان له مدخل آخر الى الفيلم يختلف
ختلافا جذريا مدخل مازال الى اليوم بالرغم من الاختلاف فى التصور
تمثل فى أعمال عديد من صانعى الأفلام الشبان المستقلين لم يكن
يليس يهتم كثيرا بالجانب السردى بقدر اهتمامه بالصورة ذات البعدين
لى الشاشة كان يرغب فى خلق متعة فورية باستخدام متغيرات من
سور سيريالية (ما فوق الواقع) دون أى نظاهر بمحاولة خدق الايهام
الحيردى الأبعاد الثلاثة وكان أسلوبه مستمدا بطبيعة الحال من تصور

المسرح ومن العروض الجانبية ولكن اهتمامه بالصورة ذات المستوى العالي من الابتكار والتي كان يستخدمها لاثارة أحاسيس مشاهديه هو ال مهاد الطريق أمام صناعي أفلام آخرين من بعده وإن تباين أسلوبهم مثل بنوبل في المرحلة المبكرة وبرجيتان في المرحلة المتوسطة وقيل في المرحلة الأخيرة إذا اكتفينا بذكر ثلاثة فقط

ونجد من ناحية أخرى أن جريفيث قد كشف عام ١٩١٢ في فيلم «المذبحة» عن مدى ما نعلمه من بورتري كما أقام الدليل بكل وضوح عن مدى قدرته شخصيا على الإضافة لتعريف ما هي الأفلام السينمائية إن تناوله للحيز بكل عمقه وخاصة في مشهد المذبحة يوضح لنا كيف يمكن لآلة التصوير أن تكون سلسلة ومعبرة

« المذبحة » ١٩١٢ د. و. جريفيث



وبحلول عام ١٩٢٠ كان الابداع نحو الخلق والابداع في انسيما
 لأمريكية قد وصل الى مداه وأصبحت الاستديوهات راصمة بما وصلت
 له من صيغة سرد أساسية توصلت اليها المرحلة الأولى للسينما مع
 ضافة مضمون سهل الاستيعاب يمتع بالصفة السجارية الى حد كبير
 .في هذه الفترة من ازدهار امبراطوريات الاستديوهات الضخمة وشبكات
 لتوزيع السيطرة انكمشت مهمة المخرج لأن مجال الانشاج وظروفه
 صبحت تعنى وجود جيل جديد من الحرفيين المهرة الذين يقومون بأغلب
 لعمل الذى كان من المعتاد أن يؤديه المخرج وأصبح عدد قليل من
 لمخرجين العظام هم الذين يمكنهم أن يعملوا ممتعين بمثل الحرية التي
 تمتع بها فلاهرتى أو جريرسون ، وحتى فلاهرتى وجد أنه من المستحيل
 أن يحافظ على موقفه الشخصى من مضمون أفلامه عندما انخرط فى وضع
 لاستديوهات

نانوك من اهل الشمال ١٩٢٢ وويرت فلاهرتى





• نابليون ١٩٢٧ قبل جانس احد ادعائي التجارب والتجديدين العظماء - ١٩١١ كان استخدام جانس للنبشنة القديمة الى ثلاثة اجزاء سابقة لفكره السبراما بالذو من عشرتين عاما الا ان صناعة الستغا لم تكن مستعملة وقتئذ للعديد من افكاره المبتكرة ، ولم يتم الاعتراف باهمية جانس كموجد الا في السنوات الاخيرة

وربما كان أعظم مبدعى العشرينيات هو المخرج الفرنسي **آبل جانس** الذى قدم للعالم فى فيلمه « **نابوليون** » أول عمل يسم عرضه على ثلاث شاشات متلاصقة بوقع مرئى لا نظير له . ان عدم الاهتمام بهذا المخرج فى أمريكا الشمالية مثلما تم مع فيجيو أيضا قد يعود الى حقيقة أن أغلب مشاهدى السينما فى العالم قد تعودوا فى ذلك الحين على السرد السريع للأحداث ، وليس على التصور المعبر والملاحظات المدققة التى تميزت بها المدرسة الأوروبية . وكان أحد النطشورات الأخرى فى السينما الأوروبية خلال العشرينيات هو ازدياد أهمية تركيب (مونتاج) الفيلم انها لمغالطة واضحة يشترك فيها عدد من الكتاب الأمريكيين عندما يدعون أن فترة العشرينيات كانت فترة راحة فيما يتعلق بأساليب الحرفة . ان العلاقة بين المخرج ومركب الفيلم (المونتير) والتى كانت دعامة أساسية فى السينما فى بريطانيا وفى غيرها من دول أوروبا تعتمد أساسا على جهود **أيفر نشتاين** ولا يمكن لأحد أن ينكر أن تطور المونتاج الحلاق يعتبر تقدما حريا على قدر كبير من الحيوية

وفى ذلك الوقت فى هولبود (وقد يسرى هذا حتى وقتنا الحالى) كان المخرج يصور كل لقطة من كل زاوية ممكنة معتمدا على نظرية أنه عندما يضع كل هذه الكمية بين يدي مركب الفيلم فانه فى أغلب الأمر لابد وأن يحصل على شئ مفيد منها . لم تكن فكرة « توقع » المخرج لمرحلة التركيب مقدما أو فكرة « التركيب المسبق » قد ظهرت على الإطلاق . كان بعيدا عن التصور الأمريكى أن يكون لدى السينمائي فكرة فى ذهنه عن كيف يمكن أن تقطع لقطة مع لقطة أخرى لكى تخلق علاقة مرئية ، أكثر منها سردية . بالرغم من أن أغلب المخرجين الآن يدعمون فكرة « التركيب المسبق » ولو فى صيغة معدلة

ولكن هوليوود - داخل اطار هذه النوعية التى خلقتها من الأفلام - قد أنتجت أفلاما على قدر عال من التفوق الحرفى والفنى بالرغم من أن مضمون عدد كبير من هذه الأفلام لا يثير الاهتمام ولا يقدم جديدا ويقع تحت وطأة الاكليسيهات المحفوظة . أما المخرجون العظام القسائل فى الثلاثينات والأربعينيات ومن بينهم **هيوستون** و **هوكس** فقد نمكوا من استغلال سيطرتهم النامة على أساليب الحرفة كوسيلة لتقديم رؤياهم الخاصة

وشهدت السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية تدهور سسينما

الجماهير العريضة لصالح التليفزيون ومارالت صناعة السينما تعاني من هذه الأزمة وكان على أصحاب المصالح التجارية أن يواجهوا هذه الازمة حتى يحافظوا على امبراطورياتهم التي كونوها فى العشرينات والثلاثينات وحتى يستعيدوا بسرعة جماهير المتفرجين داخل دور العرض وكان أن بدأوا أولا باستخدام شاشات أعرص وأعرض ثم قدموا فى أفلامهم بعد ذلك العنق الصارخ دون أى تحفظ وأخيرا قدموا المريد والمزيد من الجنس وخلال هذه الفترة شب جيل جديد يدرك أن وسيلة التعبير المرئية الالكترونية هي احدى مظاهر حياته الواضحة ان وسيلة التعبير هذه لا تحمل أى قيمة جديدة بالنسبة لهؤلاء الشبان كما أن قيمتها الترفيهية ضئيلة انهم ينظرون الى هذه الوسيلة كجزء من الشكل العام كجزء من تحديد وتوضيح وجودهم ان الفيلسوف والتلفزيون بالنسبة للمخرج الشاب هما الوسيلة التي يمكنه عن طريقها أن يصل الى فهم للحقائق العظيمة للانسانية جمعاء فى كل أنحاء العالم ويمكنه باستخدام هذه الوسيلة بهدف الابداع أن يضيف الى نوعية الحياة التي يحياها الناس من حوله

ونجد فى أغلب فنون الابداع أن العمل الفنى الناتج سواء كان رسما أم شعرا أم موسيقى أم نحتا هو حصيلة جهد شخص واحد وغالبا ما يدعوه مزاجه الخاص لأن ينتج فى مرسوم أو ستيديو منعزل وقد يحدث فى الواقع أنه قد يفضل أن يمضى أغلب حياته بعيدا عن زملائه فى الانسانية ويلزمه بطبيعة الحال أن تكون مواده الخام فى متناول يده ، وسواء كان رافائيل أو سيزان فان قراراته تعتمد عليه شخصا دون أى شك أنه يمضى حياته كلها فى تطوير حساسيته الفريدة وبصرف النظر عن مدى تفوقه الحرفى فان نوعية رؤياه الداخلية هي التي سنقوده اما الى العظمة واما الى النسيان

وتتوقف المهارات التي يلزم الفنان أن يطورها وينميها على طاقاته الكامنة المتأصلة فيه الى حد كبير على الرسام أن يتوفر لديه احساس باللون وبالنسيج وبالبنا والايقاع وعلى الموسيقار أن يدرك النوعيات المماثلة فى الصياغة الموسيقية ويلزم أن ينوفر للكاتب نوع خاص به من الحساسية تجاه بيئته وان تنفذ رؤياه الى ما وراء ما يمليه تركيب الكلمات فى جمل

وبينما يتطلب الامر فى أى عمل فنى أن يتوفر لكل صاحب مهمة

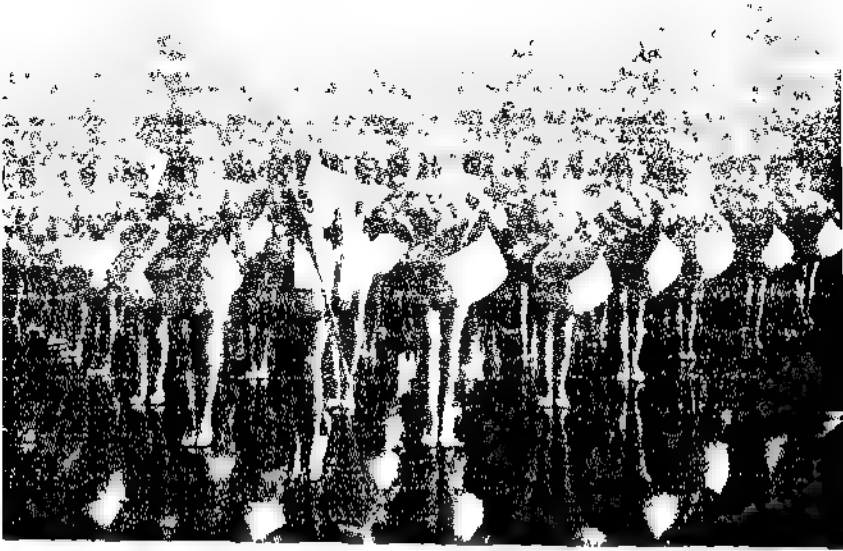
طموح قدر من المهارة فى الناحية الآلية نجد أنه من الصعب الفصل بين المهارات المكتسبة والمهارات الموروثة بعض المهارات يمكن اكتسابها بنجاح ، وبعضها الآخر من المستحيل اكتسابها بالتعليم ما لم تكن متوفرة أصلا فى الفنان ولكنها راقدة فى انتظار من يوظفها

وفى آخر هذا التحليل قد نجد أن توفر الشخصية هو الزم ما يحتاجه الفنان الشخصية التى تتميز بدافع شديد لا يقاوم للخلق والابداع والتى تتطلب فى سبيل ذلك على المشاكل المتعددة التى قد تظهر لتعوق التعبير الفنى

٣ مكانة التكنيك

يشعر عدد كبير من الشباب بأن الفيلم هو وسيلتهم الطبيعية للتعبير أكثر من الكتابة أو الفنون المرئية التقليدية إلا أن المشاكل التكنيكية المرتبطة بالشكل السينمائى تبدو وكأنه لا يمكن تخطيها والتمكن منها هناك جامعات ترقده فيها الآلات والمعدات القيمة دون أن يمسسها أحد بالكاد وهناك فى الوقت نفسه طلبة عديدون ينوقون الى الارتباط بالأفلام وأحد تفسيرات هذه الظاهرة هو عدم القدرة على التفاهم والتوافق مع تكنولوجيا صناعة الأفلام ومن الاحتمالات الأخرى أن الطلبة الذين لم يستغلوا فرصة استخدام المعدات ليس لديهم ما يقولونه حقيقة ولا ينظر عدد من المخرجين المحترفين فى صناعة السينما الى أنفسهم على أنهم متخصصون فى دقائق الحرفة أى التفاصيل التكنيكية ومازال الاتجاه السائد هو القليل من أهمية التكنيك

من المفيد أن تكون لديك معرفة تكنيكية أى بدقائق الحرفة واساليبها ولكن اذا زاد هذا عن حده قد يكون خطرا من الخطر فعلا أن تعطى وزنا أكثر مما يجب لتفاصيل الحرفية فى صناعة الأفلام لأنك تكون بهذا كس يضع العربة أمام الحصان والقاعدة أن دقائق الحرفة فى صناعة الأفلام هى الآلات التى تستخدمها ومن المفترف به أنه يجب عليك أن تعرف تماما كيف تستخدم هذه الآلات ولكن غالبا ما تسيطر الآلات وينحذب صانعو الأفلام الشباب الى الامكانيات الحرفية حتى يفقدوا عقولهم من الساحة التكنيكية انهم ينسون أن الأكثر أهمية هو أن



الباحثون عن الذهب ١٩٣٧ لويدي بيكون وتدين نوعية الافلام الاستعراضية الامريكية
المسوقة الى حد كبير للجهود المشتركة بين باسبي بيركل ولويدي بيكون

يستخدمون دقائق الحرفة التكنيك كشيء في خدمتهم لكي يحققوا
شيئا عن اعتبارها موجودة كفاية في حد ذاتها ان المهم هو النمو
العضوي المتناسق للفكرة والآلات موجودة لتساعدك على تحقيق تلك
الفكرة على المرء ان يفكر وان يتصور قبل ان يهتم بالاشياء الصغيرة ،
(وولف ريللا)

وهناك تعليق يثير الاهتمام قاله يرجي سكوليموفسكي خريج
مدرسة الفيلم في وودج ببولندا عن عمله حتى مرحلة اخراج فيلم
الطرف العميق يوضح الى اي مدى يمكن ان تسيطر اساليب
الحرفة - التكنيك - على المخرج الشاب

• توجد في اعمال الميكرة لقطات تتمتع بالصفة السينمائية الى حد
كبير ولكنها كانت لمجرد استعراض التكنيك كانت هناك في فيلم



التمهات سهل ١٩٦٥ ٲرررر سكرل موفسكى

« ائنهات سهل » بعض اللقطات اللى اتمء كل منها سبع أو ثمان دقائق وائءرك ائناهها آلة الئصوير ءلال المكان ومع اغير سرعة الئصوير لمءرد ائنى كئء مففءونا باسءءءام آلة الئصوير ٠٠ كئء من الناحية العقلىة مازلء طالبا فى مءرسة الفلم وكانء آلة الئصوير شئنا اسكرنى ءى الثمالة ،

وكانء صئاعة الافلام قاءرة على اسءءعاب بعض المءرءبن الءى ائبءوا وءوءهم فى وسائل أخرى للئعبء ءاصة فى المءرء وأءرا فى الئلفزىون وكان هؤلاء مءمكبن بكل وءروح من النواءى الآلىة لنوع معىن من الاءا ء لكن لىس من ءكنىك صئاعة السىئما

عئءما بءاء لأول مرة فى قءىم الزمان ءءل عءء من مءرءى المءرء صئاعة السىئما ءون أن يعرفوا قءرا كافبا فى الواقع عن ءكنىك السىئما أو عن النواءى الآلىة فى صئاعة الافلام لقد قمء أنا على

سبيل المثال ، يعمل عدد من الأفلام التعليمية بمجموعها من أقدام روائية موبودة أصلا وبدا تعلمت شئنا عن التركيب (الموناج) كما عملت بعض الأفلام التسجيلية والاعلانات التجارية وبعض الافلام القصيرة قبل ان أبدا أى فيلم روائى طويل وهكذا كنت أعرف قليلا عن بعض الأسماء لا أكثر وكان من الممكن أن يقوم الفنيون بتغطية أى نقص لدى هؤلاء المخرجين لأن هوليوود كانت تريد الأشخاص الذين يمكنهم أن يعاملوا مع الممثلين أو لأن هوليوود كانت تريد الأشخاص ذوي الصيت الواسع فى الإذاعة ، (جوديف لوزى)

❶ الفيلم والتمويل

تسمى عملية تقدير تكاليف أى فيلم ب وضع الميزانية ، وهى بالنسبة للفيلم الروائى الضخم مهمة تتطلب خبرة عالية كما تتطلب الاستعانة بمحاسب انتاج خبير أو مدير للانتاج

والمشكلة الأساسية التى تواجه المخرج الشاب عند تقدير تكاليف فيلمه هى خطورة أن يبخص تقدير النقود التى يزمه أن ينفقها بعد أن ينتهى من التصوير لم يكتب لكثير من الأفلام التى تسمى بالأفلام التجريبية أن ترى النور لأن الاعتمادات المالية المخصصة لها كانت تنضب قبل أن يتمكن أحد من تغطية تكاليف ضروريات ما بعد التنفيذ

كما نجد فى الوقت نفسه أن الممولين الذين تنقصهم الخبرة والذين غالبا ما يدعمون سينمائيين تنقصهم الخبرة أيضا لا يدركون كم تكلفهم كلمة فيلم الى آخر مراحلهم غالبا ما يميلون الى الاعتقاد بأنه بمجرد توريد النقود لشراء الفيلم الخام وتغطية تكاليف التحيض والطبع مع دفع المصاريف الجارية والمرتبات عن مرحلة التصوير فانهم يكونون قد قاموا بكل ما هو مطلوب منهم

وتزداد خطورة هذه المشكلة كلما كان تنفيذ الافلام سيئتم خارج ستديو مسنفر فى أموره ان أغلب تكاليف الانهاء والتشطيب تدخل ضمن نوع ما من الصفقة الشاملة التى يتفق عليها الموزع الكبير مع الاستديو الكبير وعندما يكون المطلوب هو تأجير غرف المونتاج وقاعات تسجيل الصوت بعد انتهاء التصوير وقاعات تسجيل الموسيقى وما الى

ذلك كل منها على افراد فان التكاليف نريد سسبها ويكون من الصعب تقديرها

وفي الوقت نفسه يجب أن يدرك المرء ما وراء السهلات «الرخيصة». قد يحصل الاساح ملا على سهلات لمسحيل الصوب من شركة ما بنصف التكلفة عن كل ساعة عما تعرضه شركة أخرى وإذا كانت الشركة الأولى غير كفء وأجهرتها لا نفى بالمطلوب فقد يرداد الوقت الى ثلاثة أضعاف المدة الكافية أصلا لانهاء المهمة ونكون النتيجة اقل بكثير من حيث الجودة مما يمكن الحصول عليه من الشركة «الأعلى»

ولكن العقبة الأولى التي تواجه السينمائي هي الحصول على المال الكافي لغطية التكاليف خلال مرحلة التحضير

وغالبا ما يضطر المبتدئ (ما لم يكن له عم على قدر كاف من الثراء) الى اجتياز هذه المرحلة بدون ميرانية أو بميرانية واهة جدا وذلك بأن يسفل طاقاته هو وطاقات أصدقائه ولا يتطلب هذا منه ثقة هائلة بالموضوع فقط بل يتطلب أيضا أن نكون لديه الموهبة لكي يوحى بجزء من هذه الثقة الى الآخرين وسوف تيسر الأمور أهدأ إذا كان قادرا على تقديم السيناريو مصحوبا بالميزانية والجدول الزمني للتنفيذ بوضوح ومكتوب على الآلة الكاتبة وبأسلوب رجال الأعمال

ولا يمكن تفادى الأسعار المرتفعة نسبيا للنتاج وعلى المخرج اذا أن يكون له عقل صالح لادارة الأعمال حتى يساير هذه الظروف وإذا كان يعمل لحساب سندیو تجارى فان مسؤوليته الأولى أن يكون أدراكه اعنى شخصيا بل تكون حيال المنتجين الذين سيكون كل همهم أن يقدم لهم سلعة يمكن بيعها دون أن ينحط الميزانية أما اذا كان المخرج يعمل لحسابه هو كسينمائي خاص فما لم يكن مستعدا لكي ينفق مبالغ طائلة على الفيلم الحدم والمعدات فعليه أن يبحث بنفسه عن سوق خاص لتسويق فيلمه قد تكون هذه مهمة موحدة من حيث عدة اعتبارات أكثر مما فى حالة العمل لحساب سندیو سينمائي وفى كلا الحالتين سيجد المخرج نفسه مورطا فى شئون التمويل ان صورة صانع الأفلام الذى يضور جوع فى حجرة تحت السقف العلوى المائل هى مجرد «خريف رومانسى» مثل صورة الرسام الذى يعيش مضطرا فى فقر مدقع لا يوجد الآن رسام ناجح تعوزه الحاسة الحارارية الموفقة



کرومویل ۱۹۷۰ کین هیوز



• کشف کسبیت ازرب ۱۹۶۷ دشتاد لستر

والقدرة على أن يبيع أعماله والمخرج الشاب الذى يمكنه أن يقدم أفلاما على مستوى حرفى سليم وأن يسحوذ على اسباه المخرجين يمكنه أن يجد التمويل اللازم اذا ما أعطى الأمر الوقت الكافى له

ان اعداد الفيلم يستغرق كمية هائلة من الوقت أكثر كثيرا مما يستغرقه تصويره وينقضى جانب كبير من هذا الوقت فى ملاحظات غير حلالة ، مادمت مكلفا بدبير التمويل قبل أن تهلك فى تطوير السيناريو لا يمكنك فى الواقع أن تسترسل فى مراحل كتابة السيناريو الا عندما تتأكد من أنك سوف تصنع الفيلم لقد أخذت مهمة اعداد الأفلام تزداد صعوبة من حين لآخر واذا كانت هذه المهمة شاقة بالنسبة لأشخاص لهم مكانتهم المعروفة مثل **كين هيووز** و **ريتشارد ليسستر** ، يمكنك اذن ان تقدر كم هى شاقة بالنسبة لمخرج أصغر شأننا ان شخصا مثل **هيووز** يظل يحمل الفكرة فى رأسه سنوات عديدة قبل أن ينتهى به الأمر الى تنفيذها لقد استمر **هيووز** يأمل فى تنفيذ فيلم « **غرورويل** » لمدة ست سنوات قبل أن يصل الى إثارة اهتمام شخص ما يتضح من هذا أن قدرا كبيرا من وقت المخرج ينقضى فى محاولة اقناع أشخاص آخرين يجلسون الى مكانهم بأنهم يجب أن يتيحوا له أن يصنع الفيلم الذى يريده «
(سيدنى كول)

على المخرج الناجح ان يحافظ على تكامله الفنى فى نفس الوقت الذى يحاول فيه أن يقوم بمهمة أقرب ما تكون الى المكر والتحايل انه تركيبة عجسة من الاحساسات الفنية والدجارية فى وقت واحد لقد فطنت صناعة الأفلام الى طبيعتها المزدوجة منذ الأيام الأولى عندما انتصر انشاء الاستديوهات الكبيرة على الطاقات الفنية والتجارية المحدودة لأى فرد أو حتى لأى وحدة انتاج صغيرة انها حقيقة مؤسفة أن ذلك النزاج بين الصينة الفنية والأساليب الصناعية للنتاج لم يستفد منه عمالقة الفن فى ذلك الوقت الا قليلا لقد سار جريفيث فى انحدار طويل بعد أن كان عبقرى السينما الامريكية وصاحب الابتكارات العظيمة وأصبح عدد صامى الأفلام الذبن يمكنهم أن يقدموا أفلاما لها قيمة باقية قليلا جدا بالرغم من أن عددا منهم اظير عمقيرة خاصة فى التغلب على الامكانيات التكنيكية المحدودة التى كانت تفرضها الاستديوهات أو صناعة الأفلام ذات الحادية الثقافية العوربة على الجماهير

ولا مبرر هنا لمناقشة ما اذا كان للمصالح التجارية القوية التي حددت للأفلام السينمائية مسارها تأثير مفيد أم ضار . لقد حددت هذه الصناعة رجالا كانت تتوقع منهم تنمية مصالحها التجارية ومن حسن الحظ أن بعضهم كان قادرا على تقديم أفلام رائعة . كما جمعت صناعة السينما جيشا هائلا من الفنانين والحرفيين . كان من الضروري في ذلك الوقت لاستخدام المعدات النقلة . أما الآن فيلزم عدد قليل منهم حيث أصبحت المعدات الحديثة أسهل في الحمل . وبقي عدد الفنانين كما هو ولكن للأسف لم يستمر حجم العمل على ما كان عليه . ان البطالة تصل الى حوالي ٥٠ في المائة . تزيد عنها أحيانا وتقل أحيانا أخرى . وذلك في الولايات المتحدة وفي بريطانيا . وبطبيعة الحال يتجه ولاء الانحادات والنقابات الى أعضائها . وبالتالي يحددون أو يمنعون دخول أعضاء جدد الى هذه الصناعة . وبذا أصبحت المشكلة المباشرة والعملية أمام صانعي الأفلام الشباب هي كيف يعثر كل منهم على وسيلة فعلية لصناعة الأفلام . هذه القضية تواجه أيضا عددا من المخرجين ذوي المكانة المعترف بها . وأحد هؤلاء هو جوزيف لوزي

لا اعرف ماذا اقول للشبان لاننى لا اعرف كيف يبدأون هذه بالنسبة لى هي اصعب مشكلة . ولا أقصد كيف يبدأون الاخراج لان أكثرهم على جانب كبير من الموهبة . ولكننى أتعجب كيف سيحصلون على فرصة البدء في هذا الوضع السيئ . ولو حتى تحت التمرين هناك كثير من الشبان الذين يعرفون الكثير عن الأفلام . ولكن لا توجد أمامهم أى فرصة للبدء على الإطلاق . لقد تعرفت على عدد كبير من الاشخاص الموهوبين الذين لن يدخلوا صناعة السينما . ولا حتى السينما السرية . الا اذا عاشوا على الكفاف لعدة سنوات وشقوا طريقهم بكل كفاح .

والمعضلة الأساسية أمام صانع الفيلم الشاب هي كيف يستمر في الوجود في هذا الوضع الراهن . ان محاولته العمل مع مخرج له مكانته داخل الصناعة تعد مستحيلة . بسبب قيود الاتحادات . والحقيقة أن عدد الأفلام التي يتم تنفيذها حاليا قليل سببيا . وان يصبح السينمائي مستقلا هي فكرة جيدة ولكنها غير عملية . ما لم يكن ميسورا له الحصول على معدات من الدرجة الأولى وله حساب واف في أحد البنوك

● التعاون

من المعتاد هذه الأيام الإشارة الى مخرجى الأفلام باصطلاح « صانعى الأفلام » وهذا الاصطلاح يعبر عن مهمة المخرج كمؤلف كما يوحى وراء هذا بمهمة متغيرة فى مواجهة النواحي الفنية والآلية فى جمع مراحل الانتاج كما يوحى هذا الاصطلاح أيضا بعلاقة حميمة واصلال اليف مع كل الفنانين الذين يعملون فى وحدة انتاج الفيلم والعمليات الفنية المرتبطة به وبالرغم من أنه من الممكن فعلا لمخرج محدود الخبرة بالأساليب الأساسية لحرفة انتاج الأفلام أن يخرج بنجاح فى ظروف الاسنديوهات المستقرة (بشرط أن يكون لديه ما يقوله بطبيعة الحال) فان الاتجاه الآن أن المخرجين يريدون أن يكونوا أكثر علما بالنواحي الفنية لجميع عمليات الانتاج حتى أعضاء المدرسة المعترف بمكانتها من أمثال جوزيف لوزى يقدرون قيمة المساعدة والتعاون مع متخصصين والتي غالبا ما تنير المشاكل مع الإحادات المختصة وأحد الصفات الأساسية فى المخرج الجيد أن يكون « متعاوناً » ناجحاً مهما كانت ظروف عمله وإذا كان الفيلم قد تم تصويره فى ذهن المخرج فان أولئك الذين عليه أن يعمل معهم اما أن يضيفوا الى تطوير الفكرة ونموها واما أن يجعلوا من حياته جحيماً ويرى جون شليسنجر أن هذه من أخطر مشاكل المخرج

أهم صعوبة أمام أى صانع أفلام هي أن يتعلم كيف يحافظ على الهدف الأصلي لفكرته وأن يتمكن من نقلها الى الفيلم خلال التعاون الذى لا مفر منه مع مجموعة من الناس وتتضمن هذه المجموعة رجال المكتب الأول والرجال المسئولين عن الاشراف على الانتاج والفنيين انهم جميعا يشكلون نوعيات مختلفة تلزم لكل منها معاملة مختلفة والأمر بطبيعة الحال أسهل فى حالة وحدات العمل الصغيرة وربما فى الأفلام التسجيلية وهى الطريق الذى بدأت منه ان التعامل مع طاقم يتكون من أربعة رجال أسهل منه مع طاقم من ثلاثين رجلاً ان المشكلة التى ألتقى بها دائماً هي تجنب أن تدع مشاكل الناس حولك تؤثر عليك بالقدر الذى يجعلك تغير ما كنت سوى أن تفعله من المهم جداً أن تتعلم كيف تقاوم هذه الصفوط »

ومادام المرء مدركاً لهذه الخطورة فمن الضروري أيضاً أن يقدر الاسهام الذى يمكن لكل فرد من أفراد الوحدة أن يقدمه للعمل ككل

يجب عليك كمخرج أن تشرك كل شخص في عملية الحلق والابداع ويمكننا أن نقول أن آلة التصوير هي قلمك يجب أن نعرف تماما ما نريد (والفيون يحبون أن يعملوا مع المخرج الذي يعرف بالصبط ما نريد) ولكنك تحصل على المزيد من ابداع الناس ببت روح التعاون أكثر مما تحصل عليه بفضل الأساليب الدكتاتورية «
(سيدنى كوك)

لا يوجد ما هو أسوأ من وجود دكتاتور كامل في موقع التصوير ولم يسبق لي أن قمت بهذا الدور لأنني أجد دائما أن روح التعاون هي الحل الصحيح ان السينما أساسا عبارة عن وسيلة تعبير تعاونية «
(جون شليسنبجر)

وبعد أن يستقر المخرج على وضع آلة التصوير يمكنه أن يطلب المساعدة من حوله لمساعدته على الوصول الى التأثير الذي يريده وعليه في الوقت نفسه ألا يعطى احساسا بأنه غير متأكد مما يريد

لا تذهب أبدا الى المصور لتقول له ما رأيك يا جورج هل نجعل الاضاءة من الطبقة المنخفضة أم من الطبقة العالية ؟ هل يجب أن يرقد الممثل أم يظل واقفا ؟ ، ان فعلت ذلك فقد انتهى أمرك فورا لأن كل شخص سيحاول أن يسيطر على الموقف عندئذ هناك مخرج واحد فقط وكلما شعر من حولك أنك المخرج الذي يعرف ما يريده كلما أمكنك أن تشرك الآخرين معك في عملية الابداع « (جيم كلاك)

هناك أوقات تصبح فيها أى محاولة لتفطية العجز الفني عند المرء ذات نتائج وخيمة

عرفت ذات مرة مخرجا مسرحيا ذهب الى هوليوود في مهمة ضخمة وكنا نستخدم آلات تصوير هاركة ميتشيل وكان علينا أن نحرك شيئا فيها لكي نرى المنظر عندها ننظر خلالها وفي أثناء التصوير الفعلي كنا نحرك نفس الشيء فلا يمكننا أن نرى من خلال الفيلم الا اذا ضغطنا الرؤية من حيث المرايا المركبة بداخله لكي نحصل على الصورة وأنا دائما أراجع كل لقطة بدون استثناء وإذا لم يقم المصور بتحريك ذلك الشيء فإني لن أرى شيئا عندها ننظر خلال ذلك الثقب (يمكنك أن نرى خلال محدد الرؤية ولكن النتيجة ليست دقيقة) وكان هذا المخرج بالذات لا يعترف بأنه لا يعرف شيئا عن السينما ، ولم يكن طاقم

الفنيين يحبونه على الإطلاق وفى أول يوم جلس وقال انه يريد ان يراجع كل زاوية تصوير وكانت تبدو عليه المرأة والوقاحة فلم يحرك المصور ذلك الشئ، وكان كل الموجودين فى مكان التصوير يعرفون تماما أن المخرج كان ينظر من خلال ثقب لا يمكن أن يرى شيئا خلاله ولم يقل المخرج أى شئ، ولم يسأل لماذا لم ير شيئا وإنما قال بكل بساطة هذا جيد ، واستمر طوال تنفيذ الفيلم ينظر خلال ثقب لا يتيح له أى رؤية ولم يطلب منه أحد بعد ذلك أن يخرج فيلما ثانيا وأصبح بعد ذلك أضحوكة هوليوود ، (جوزيف لوزى)

ان الاخراج الناجح عبارة عن موقف ذهنى ولا توجد قاعدة توضح للمخرج كيف يتعامل مع الناس

• ان الاخراج يعتمد على ٦٠ فى المائة لباقه وحسن تدبير وعلى فى المائة خبرة ودراية ان كمية القدرة والموهبة المطلوب توفرها لكى تخرج لقطة أو فيلما بأكمله ترتبط الى حد ما بالاحساس الذى يمكنك أن تخلقه فى مكان التصوير وأن ننقله الى كل من حولك انهم محترفون الى حد كبير ويتقاضون أجورا مرتفعة وأكثرهم يتميز بخبرة طويلة واذا أردت منهم المساعدة فهذا هو سبب وجودهم فى هذا المكان اننا جميعا نحتاج لمساعدة فى وقت أو آخر ، (جيم كلارك)

التحضير

« تنحصر أغلب نقط الضعف عند المخرج الشاب بالنسبة لجميع نواحي انتاج الفيلم السينمائي في أنه لا يكون مستقر الرأي بالقدر الكافي في مرحلة التحضير التي تسبق وقت التصوير وكما هو الحال في محاولة أى عمل خلاق أرى أن يكون الشخص في مستهل العمل مأكدًا تمامًا مما ينوى أن يفعله ثم يبحث بعد ذلك عن أكثر طريقة فعالة لتنفيذه » (ريللا)

ان تطوير السيناريو وهو ما سنناقشه بالكامل في الفصل التالي ، هو مفتاح تحضير أى موضوع للتصوير ولكن هناك أيضا عدة أنشطة أخرى حيوية في مرحلة التخطيط يجب أن يوليها المخرج حقها الوافي من الوقت والجهد وحتى في حالة التنظيمات الكبيرة كما في شركات التليفزيون فلا يمكن للمخرج أن يترك هذه النواحي من صناعة الفيلم للأقسام المختصة وفي أيامنا هذه لا يحتمل أن يجد المخرج الشاب سواء كان مقدما على عمل فيلم روائى أو تسجيلى أى هيئة تدعمه ، خاصة في مراحل العمل المبكرة وقد لا يجد حتى مكتبا يعمل فيه .

ويكون فريق التخطيط الأولى عادة من المنتج والمخرج وينضم اليهم في حالة الأفلام الروائية المدير العنى (مصمم المناظر) وإذا كان شخص واحد ينوى أن ينولى مهمة الاناج والاحراج فان موقفه يصبح

أكثر صعوبة حقيقة وعليه ان كان حكيما أن يستعين بمدير انتاج يمكنه الاعتماد عليه بمجرد سماح الميزانية بذلك

وأيا كانت الحال فعلى الفريق أن يستخدم سكرتيرا ذا خبرة (أو سكرتيرة) من مرحلة مبكرة جدا لكي يتولى كتابة السيناريو على الآلة الكاتبة ويتحمل العبء المترادف من المكالمات التلفونية والمراسلات وخلافه

والأنشطة التحضيرية الرئيسية بخلاف اعداد السيناريو هي وضع الميزانية (تقدير التكاليف) الجداول الزمنية (برنامج ترتيب التصوير للفيلم كله) استكمال الفريق (التعاقد مع الفنانين) توزيع الأدوار (التعاقد مع الممثلين) تحضير خلفيات الفيلم (البحث عن أماكن التصوير الخارجي وتدريب تأجيرها أو الحصول على تصاريح للتصوير بداخلها ، وتصميم الملابس والحصول على مكملات المناظر (الاكسسوارات) وتأجير الاستديو وتصميم المناظر (

● نسبة التصوير

نسبة التصوير هي النسبة بين كمية الفيلم الخام المستخدم في تصوير الفيلم وطول الفيلم في صورته النهائية عند تسليمه لتوزيع

فمثلا اذا خصص لمخرج ٤٠ قدم (أى حوالى ١٢ متر) من الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم لفيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة فان النسبة تصبح ٥ : ١ (لأن كل ٩٠ قدم من الفيلم الخام مقاس ٣٥ مم = دقيقة واحدة بالضبط فتكون كل كمية الفيلم الخام معادلة لحوالى ٤٥٠ دقيقة ومدة العرض النهائية ٩٠ دقيقة)

وفى أغلب الأفلام الروائية حيث يتم التفاوض على ضمانات انهاء الفيلم غالبا ما يتضمن العقد نصا خاصا بنسبة التصوير المسبوبة للمخرج وعلى المخرج أن يوقع بنفسه على وثيقة تضمن أنه يمكنه أن يكمل الفيلم بالنسبة المنصوص عنها للتصوير ومن البديهي أن بعض المخرجين بحكم طبيعتهم وتدريبهم ومزاجهم الشخصى يطلبون التحرر من هذه النسبة عن سواهم وفى حالات الانتاج الاقتصادى يدخل فى الاعتبار

وجود سجل لأعمال المخرج من حيث نسبة التصوير فى أفلامه السابقة
(أو عدم وجوده) قبل توقيع العقد

وكلما قلت ميزانية الفيلم كلما زادت سببا تكاليف الفيلم الخام
ومصاريف المعمل أما فى حالة انتاج الأفلام الباهظة ذات الميزانيات
الضخمة وذلك لارتفاع المربحات التى يتقاضاها الإداريون وإيجار
الاستديوهات وحلقاته فمن الأرحص هنا المعامره باستخدام كمية أكبر
من الفيلم الخام فى آلة التصوير عن تخصيص وقت أطول للتخصيص
وللتدريبات

أما بالنسبة لمخرج الفيلم التجريبي الذى غالبا ما يعتمد على ميزانية
ضئيلة فإن تكلفة الفيلم الخام تصبح حرجة تماما ومع ذلك فقد تقوده
قلة خبرته شخصيا الى تبديد جزء من الفيلم الخام دون أى ضرورة

ونعتمد العوامل التى تتحكم فى نسبة التصوير على نوعية الفيلم
وعلى احتمالات الميزانية العامة التى يمكن أن يوفرها المنتج أو الممول
والفيلم الذى يتطلب أطوالا من العمل التسجيلى الذى لا يمكن تخطيطه
مقدما أو يضم مشاهد لها طابع تسجيلى نلزمه نسبة أكبر عن الفيلم
الذى يتم تنفيذه داخل الاستديو وفق سيناريو محكم وإذا كانت نسبة
التصوير المتفق عليها منخفضة تماما كأن تكون ٤ : ١ فإن هذه الحقيقة
سوف تؤثر على نوع السيناريو الذى يستند اليه المخرج فى التصوير
على المخرج عندئذ أن يستغنى عن رفاهية استخدام اللقطات الرئيسية
البنائية التى تقدم له كثيرا من النفطية وبما يلى يوضح ييرجى
سكوليموفسكى العلاقة بين نسبة التصوير والسيناريو من خلال حديثه
عن مشاكل الإخراج فى بولندا

أكثر البنود تكلفة فى بولندا هو الفيلم الخام لأنه مستورد
ولضغط المصروفات لا يسمح للمخرج إلا بنسبة تصوير ٤ : ١ ولا يعتمد
أسلوب التصوير على اللقطة الرئيسية التى تضمن النفطية بل على
المخرج أن يصل فى تخطيطه الى التصور النهائى بعد التقطيع قبل أن
يبدأ التصوير وكل وضع لآلة التصوير هو ما يريد المخرج أن يراه
فى الصورة النهائية بعد التركيب وبعد كل مخرج سيناريو ليصف
تدفق الأحداث وسيناريو آخر ليصف كل وضع لآلة التصوير بالنسبة
للمكان والممثلين وهو يعرف تماما أين تبدأ اللقطة وأين تنتهى ،
ولا يمكنه أن يصور لقطه رئيسيه ،

وارتباط المخرج بنسبة تصوير محكمة لها على الأقل ميره اخرى سوى الميره الاقتصادية ان الموقف يجبره على أن يدرس كل مشهد مقدما الى أبعد مدى ولقد تمكن سكوليموفسكى فى مرحلة تاليه أن يخرج فيلم « الطرف العميق » فى إنجلترا وألمانيا بنسبة ٧ ١ مصورا ٨٠٪ من الفيلم بآلة تصوير محمولة على اليد ولكن سيجة للقيود السابقة التى كان يعمل فى ظلها من قبل أمكنه أن يصور عددا من اللقطات من مرة واحدة فقط بعد اجراء تدوير شامل

وعادة ما يسمح المخرج التسجيلى لنفسه بنسبة تصوير اعلى تصل أحيانا الى ٢٠ ١ ولا يبرر هذا فقط مضمون مادة الموضوع والاحياج لمزيد من المرونة بل يبرره أيضا أن تكاليفه الكاملة تتضمن من الأتعاب الادارية ما يقل كثيرا عن مثلها فى الفيلم الروائى وهذا يسمح له بأن يكون أكثر تساهلا فيما يتعلق بكلفة الفيلم الخام

ويجب الاتفاق على نوع الفيلم الخام الذى يلزم استخدامه من عده المرحلة المبكرة وهل يكون الفيلم الخام بالالوان أم بالأبيض والأسود من مقاس ١٦ مم أم ٣٥ مم أم ٦٥ مم كل هذا يتوقف على الموضوع والميزانية وعلى الأسلوب العام للفيلم وبما أن التلفزيون حاليا هو أكبر مستغل للأفلام فأننا نجد أن أغلب شركات الانتاج تخطط لأفلامها وفى اعتبارها أسواق التلفزيون منذ البداية ويضع هذا قيودا جماليا على المخرج الذى يجب التصوير بالأبيض والأسود مثلا فقد استحوذت الأفلام الملونة على جميع أسواق التلفزيون والسينما التجارية

● اختيار طاقم الفنانين

المنتج هو المسئول فى النهاية عن مزج المقومات لكى يحصل على فيلم ناجح ، الا انه بطبيعة الحال يعمل على صلة وثيقة مع المخرج فى اختيار طاقم الفنانين وإذا كان المخرج هو المنسج أيضا فعليه أن يتولى هذه المسئولية بنفسه ومن المحتمل أن يكون للموزعين أو الممولين حق الموافقة أو الاعتراض حسب نصوص العقد على التعاقد مع الفنانين الرئيسيين وهو حق يحتمل أن يمارسوه أقل مما يمارسون حقهم فى الموافقة على اختيار الممثلين (الا فى حالة اختيار المخرج نفسه) ومع

هذا إذا كانت ميزانية الفيلم ضئيلة فقد يضغطون من جهتهم ليس
التعاون مع مصور يعتبرونه سريعا ، أو مع مصمم مناظر يعتقدون
أنه مقصود ،

وإذا كانت ميزانية الإنتاج ضخمة فقد يفضلون مصورا له سمعة
حسنة ، أو لأن المثلة الأولى يطلبه بالذات وقد يصرون على مصمم مناظر
معين خاصة إذا كان الفيلم يشكل جزءا من سلسلة أفلام تدور حول
شخصية رئيسية معينة مثل جيمس بوند أو من المتوقع أن يلزم
بأسلوب معين

ولقد قلت في هذه الأيام عادة أن تتولى الإنتاج نفس الشركة التي
تملك الاستديوهات ولكن إذا حدث هذا فمن الطبيعي أن يكون هناك
ضغط قوى على المخرج لكي يستخدم الفنانين الذين يرتبطون بالشركة أصلا
بعقود مستمرة ولا شك أن الذين يصنعون أفلاما تليفزيونية يتعرضون
أيضا لمثل هذا الضغط

وإذا وضعنا في الاعتبار مدى الحاجة إلى التعاون والشعور الطيب بين
الفنيين في مكان التصوير لأدركنا بوضوح مدى الحاجة إلى ضرورة اختيار
طاقم الفنانين بمنتهى العناية

والمخرجين مواقف مختلفة فيما يتعلق باختيار المصور ومصمم
المناظر ومركب الفيلم (المونتير) ولكن هناك اتجاه عام لاستخدام
الأشخاص المعروفين الذين يهتمهم أن يتفهموا أنكار المخرج الرئيسية
لقد كانت العلاقات الوطيدة دائما بين مخرج الفيلم وبين واحد أو أكثر
من أفراد الوحدة من العلامات المميزة في عديد من الأفلام العظيمة من
علاقة جريفيث مع بيل بيتزرو إلى علاقة جوزيف لوؤي مع ريتش-سارد
هاكدونالد ، ثم تفضيله لدوجلاس سسلوكومب وجيرى فيشر كمديرى
تصوير

وفيما يلى وصف تشارلس كرايتون الذى عمل أيضا مع سسلوكومب ،
علاقتها بهذه الطريقة

لقد عمل سسلوكومب دائما مع نفس المصور عندما عملت معهما
أحرا ذكرنى ذلك بأيام استديوهات ايلنج والعلاقة بين المؤلف والمنح
والمخرج وقتئذ كنا دائما نناقش أفكارنا بالتفصيل ولكن هناك عددا

من مديري التصوير الذين لا يتدخلون في عمل المصورين الذين يعملون معهم انهم يتركونهم لتشغيل آلة التصوير واذا حدثت أى مشكلة فعلى المخرج أن يحلها مع المصور وكنا فى النهاية فى غالب الأمر نشرك مدير التصوير معنا فى المشكلة باختصار يمكنك أن توفر الكثير من الوقت اذا كنت تعمل مع أشخاص راغبين فعلا فى التواصل والفهم فيما بينهم »

ومن جهة أخرى فلا وقت هناك لمراعاة البروتوكول وتسلسل المركب ولا يتوقع أحد من المخرج أثناء تصوير الفيلم أن ينقل كل رغباه المباشرة أو تعليماته الى المصور عن طريق مدير التصوير يجب أن يكون المخرج والمصور على اتصال مباشر

واختيار مركب الفيلم (المونير) له أهمية قصوى ، حيث أن المركب هو الذى سيمنح الفيلم تدرجاته النهائية من حيث الايقاع والبناء وهناك اتجاه متزايد حالياً لأن يقلل المخرج المعاصر من مدى الاسهام الخلاق الذى يقدمه مركب الفيلم ، وذلك بأن يتخذ المخرج بنفسه أكثر القرارات الحاسمة فى عرفة التركيب (وبالرغم من ذلك فمما يثير الاهتمام أن لاحظ الاعتراف الواضح بفضل ديد ألين فى عناوين فيلم *أوتو من «الرجل الكبير انصغير»*) ولكن مهما كانت براعة المخرج الى أن يصل بفيلمه الى مرحلة لتركيب فان المركب السئ أو غير الملائم قد يسبب مشاكل حقيقية

« لاقينا فى فيلم *« راعى بقر منتصف الليل »* صعوبات شديدة فى البكرتين الأولتين لأن النتيجة لم تكن مرضية على الإطلاق كانت هناك خلافات عنيفة بين مركب الفيلم وبينى ، فطلبت من جيهيس كلاوك أن يحضر من إنجلترا ليقدم لنا نصائحه وكنت فى مازق حاد لقد أعدنا التقطيع والتركيب بعدة طرق مختلفة بحيث لم أعد أفهم سببا لعدم وصولنا الى حل . كنت فى ميسيس الحاجة الى عقل مبدع فى التركيب لكى أعمل معه لقد أعدنا البكرتين الأولتين الى محرد لقطات من الطبعة السريعة الأولى وبدأنا المجهود من أوله ان هذا الأمر يحدث أحيانا » (شلميه بنجور)

ولقد تسبب مشهد الحلقة من الفيلم نفسه فى إثارة مشاكل هائلة خاصة بالتركيب اذ كان عليهم أن يركبوا مشهدا يستغرق على الشاشة بضعة دقائق من أطوال مصورة مدتها ثلاث ساعات ونصف

واذا كان لدى المخرج فكرة واضحة عن الايقاع الذى يحاول الوصول اليه من خلال التصوير ، فان ذلك سوف يساعد مركب الفيلم الى حد بعيد فى المراحل التالية وعلى المخرج بطبيعة الحال ان يعرف السرعة التى يجب ان يصف بها كل مشهد حتى يمكنه أن يفود الممثلين ، وبالإضافة الى هذا يجب على المخرج أن يدرك الثقل المرئى الذى يمكن أن تسهم به كل صوره فى التدفق العام للفيلم

« فى مرحلة التحضير يكون لدى تصور واف للجو والنوqيت الخاصين بالفيلم عندما يكتمل ووجود الفيلم بصفه عامة يعتمد على الصورة والزمن ، وعلى المخرج أن يدرك أى ثقل سيتوفر لكل صورة وبالمثل عليك أن تعرف حسب مقتضيات الموضوع أى نوع من الاحساس بالوقت سيكتسبه كل مشهد أو منظر وعندما أصور مشهدا فأنى أعمل ذلك وعصر الوقت فى مخيلتى وأحيانا يكون هذا المشهد بطينا نسبيا ولا يطلب الا القليل من التركيب (المولناج) ومن جهة أخرى اذا كنت أرى أن يكون سريعا عنيقا فأننى أصوره مع مراعاة اسيفاء التفطية الى حد كبير اننى مدرك دائما لما يجب أن يكون عليه الفيلم من ايقاع وتوقيت ، (قول)

وقد تكون احدى المشاكل التى تعرض للمخرج فى مرحلة التركيب هى انثلافه مع الموضوع يكون المخرج على صلة وثيقة بالفيلم لمدة تصل الى ثلاثة أو أربعة شهور وكما يساعد الرسام لكى يرى رسمه من منظور أفضل أن يرجع الى الوراء بعيدا عن اللوحة من ان لآخر كذلك يلزم المخرج أن يتبعد « عن فيذه كلما أمكنه ذلك ويعبر جؤن شلايصنجر عن هذه النقطة فيما يلى

« من الصعوبة بكان أن تقوم بتركيب فيلم شاهدت لقطاته أكثر مما يجب قد يحدث أن تكره الفيلم تماما وقد يؤدى بك هذا لسر الحظ الى استبعاد أجزاء لم يكن من اللازم استبعادها من السهل فى هذه الحالة أن تفقد رؤياك يجب أن تتذكر باستمرار الموضوعية الأولى التى كانت لديك خلال مرحلة التركيب الأولى ليس من السهل ان تحافظ على موضوعيك لفيلم اسمريت فى العمل فيه لفترة طويلة ويحدث أحيانا فى مراحل الكتابة أن أكره ما سبق أن كتبت ، مما يتسبب فى أن استبعد أشياء لم يكن من الواجب على استبعادها أصلا »

● التوقيت

من المفيد لتطوير التوقيت ، أيا كان موضوع الفيلم أو نوعيه أن تحاول أن تتوقع مقدما رد فعل المتفرجين بالنسبة لتدفق الصور ومن الضروري أن يحسن الوقع المرئي العام للقطعة المفردة منلما يعمل مع الوقع المزايذ للمشاهد كله وعلى الفيلم الناجح أن يحافظ على انارة اهتة أم المتفرجين ويعتده مستوى هذا الاهتمام على نمط التطور العام للفيلم

والعوامل التى تؤثر على نمط التدفق فى الفيلم تشمل

١ - السيناريو محزن أم مضحك ؟ هل يعتمد على الحركة السريعة والقطع الكير واللقطات القصيرة كما فى اسلوب فيلم **الخروج** أم أن البناء أبطأ ويضم لقطات رئيسية طويلة مع استخدام لقطات قريبة عند الضرورة لزيادة التوتر الدرامى ، كما فى أفلام هتشكوك ؟ وما الترتيب الذى تم وضعه للحركة فى السيناريو وهل هو الترتيب الذى يشعر المخرج أنه أكثر ملاءمة للمعالجة التى يرغب أن يتبعها ؟

٢ - الممثلون هل سيكونون قادرين على اعطاء الاداء المطلوب ؟

٣ - تصميم الانتاج هل للتعبير المرئى عن السيناريو نسيج واضح ؟ وهل جودة اللون المنوقة تناسب روح السرد ؟

إذا كان هذا النوع من التحليل يبدو مضجرا فيجب أن نتذكر أن المخرجين الذين يعملون برؤية كاملة مثل هتشكوك يتصورون مقدما كل صورة ستظهر على الشاشة بكل تفاصيلها قبل أن يتوجهوا الى أول مكان للتصوير ولا يجب أن نفترض أن هذه الكمية من التفكير المسبق سوف تقلل من قدرتهم على التصرف الفورى أثناء التصوير إذا سنحت الفرصة أو على أن يغيروا من السيناريو بعد أن يمضوا بعض الوقت مع الممثلين . وكما يذكر وولف ريللا فى مكان آخر من هذا الكتاب ، ان التحضير الكامل يزيد فى الواقع من قدرة الشخص على المحاولة وحرية الحركة فى المراحل التالية فالقدرة على التصور الواضح مقدما لمضمون كل صورة وجودتها ومعرفة موقع كل صورة خلال تطور الفيلم سوف تساعد المخرج الى أقصى حد عندما يوجه الممثلين ومدير التصوير وباقى الفنيين من حوله

● الطمأنينة

من أهم المشاكل التى تواجه المخرج الشاب أن يضىء الجو الصحيح فى مكان التصوير . ولهذا المشكلة أهميتها خاصة عند بدء التصوير . ومهما كانت كمية التحضير المبذولة فإن الأيام الأولى فى تصوير الفيلم سبب مشاكل فريدة فى نوعها لا يحلها الا الخبرة

انك تدخل الاستديو وتصل الى مكان التصوير وهو منظر سبق أن وافقت عليه وشاهدته من قبل لقد كان خاويًا أما الآن فهو مزدحم بالناس لقد وصل الممثلون والفنيون ، وهناك آلات التصوير والعربات ومصابيح الاضاءة وأشياء أخرى لا يعرفها الا الله ونقول لنفسك من أين سأبدأ ؟ وماذا سوف أفعل ؟ « (كلاوك)

ان المخرج سوف يعرف ماذا يفعل فى ذلك اليوم الأول وفى الأيام التى نليه اذا كان قد اهتم بالتحضير على أكمل وجه وعاش مع السيناريو بالتعمق الكافى

على المخرج أن يعيش مع سيناريو فيلمه بنفس التعمق الذى كرسه بيتر بروك لمسرحيته عندما كان يخرج هاملت على مسرح ستراتفورد قد تصل الى حد القول بأنه يجب أن تتوفر لديه آلة عرض صغيرة تدور طوال الوقت داخل مخيلته ان أغلب المخرجين لا يؤدون التفكير المطلوب منهم وهم فى مكان التصوير ولكنهم يؤدون ذلك فى السرير قبل أن يناموا أو فى الصباح وهم يحلقون أذقانهم أو وهم فى طريقهم الى الاستديو وبهذه الطريقة يحصلون على صورة واضحة عما سوف يفعلون تضىء أمامهم قبسل أن يدخلوا مكان التصوير (أو البلاوه) اننى لا أتذكر أبدا أنى دخلت مكان التصوير دون أن تكون لدى فكرة واضحة عما سوف يحدث و ببعض التفصيل واذا حدث هذا لك فانه سيكون يوما سيئا « (كول)

توفر النقود أو نقصها هو الذى يحكم فى العمل الفنى للمخرج على المخرج أن يجعل أفكاره تتلاءم مع الميزانية المعدة من قبل والميزانية بدورها قد تم اعدادها لكى نلائم الموضوع .وعالبا ما يكون على المخرج أن يبحث عن الموضوع أو بعده لكى يعق مع الميزانية من المهم أن تقبل هذا القيد بإيجابية حتى تصل الى ما يمكنك أن تفعله فى حدود المبلغ المتاح ؛ وحتى تنسى بأسرع ما يمكن ما كان يمكنك أن تفعله بمبلغ أكبر (أو أقل)

وإذا اضطررت على سبيل المثال أن تقلل من عدد المناظر وان تدعى شخصيتين ثانويتين وأكثر من هذا أن تحاول خلق شيء بدلا من شرائه ، كل هذا يمكن أن يؤثر ايجابيا على النتيجة النهائية

وبعض المخرجين المعترف بقدرهم يعانون من كثرة الاموال المفروضة عليهم وبعد أن يتفقوا مع الموزعين على عمل فيلم صغير حميم غابا ما يجدون أن الامور تفلت من أيديهم لان الموزعين بعد أن شعروا بالحاجة الى مزيد من الأمان انتهوا الى تغيير قائمة الممثلين المتفق عليها لكى تتضمن نجما لامعا واحدا على الأقل وعلى العموم فهذه المشكلة لا تخص المخرج المبتدىء عادة

والأفلام التى تتمتع بميزانية لا حدود لها قليلة العدد واغلب السينمائيين الشباب يعتبرون نقص التمويل هو المشكلة الأكثر إلحاحا ومع ذلك فمن الممكن أن تصنع فيلما بشكل ما اذا ما حصلت على أقل مبلغ يوفر لك حوالى ١٠٠ قدما من الفيلم الخام بفرض أن لديك فكرة يمكنك أن تعالجها فى حدود دقيقة أو دقيقتين من زمن العرض على الشاشة وعلى المخرج أن يتأكد دائما وبصورة جديّة من أن السيناريو المعد راعى كل القيود المادية التى عليه أن يعمل فى ظلها وإذا كان الانماج يعتمد على ميزانية منخفضة فلا طائل من وراء أن يفرح كاتب السيناريو مواقع تصوير غريبة ومعدات بصرية باهظة السكالف وماطر ضخمة يجب التعبير عن فكرة السيناريو داخل الحدود التى يفرضها المنتج



« كان شيء للسم ١٩٦٨ اندريه فاندا »



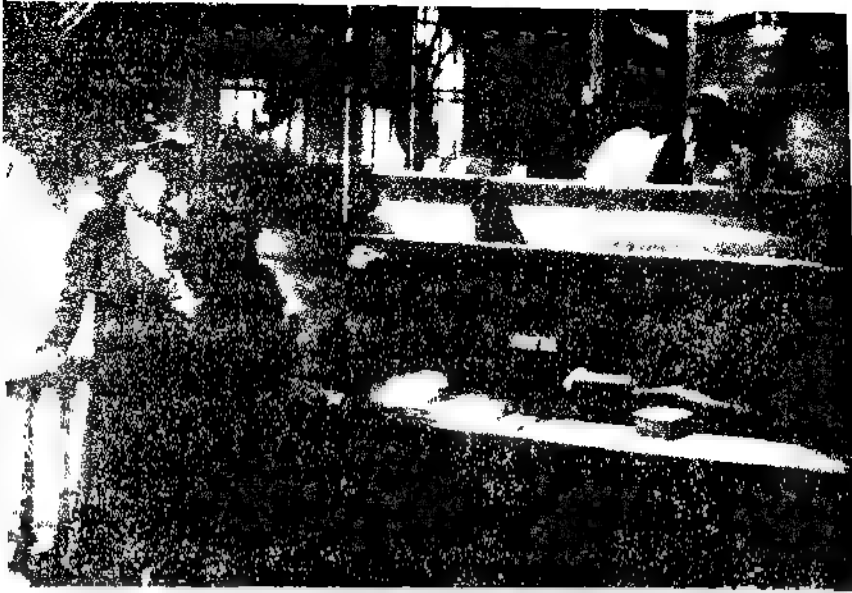
المنظر الطبيعي بعد المعركة « ١٩٧٠ اندريه فاندا »



• التزيل • ١٩٦٦ يانوس مايسكي

لا يجب ان يعوق النقص في الفيلم الخام اي مخرج قادر على التخطيط الكامل مقبلا وعلى المحافظة على النظام وبعض الافلام الهامة خلال الخمس والعشرين عاما الماضية جاءت من بولندا ، وهي دولة الفيلم الخام فيها محدود جدا • وهناك دول اخرى مازال اقتصادها اقل من القدر المطلوب ، مثل الهند ، مما يشكل قيودا فاسية على استخدام الفيلم الخام ، وبالرغم من ذلك لانها تنتج افلاما لها جودتها

والسبب الآخر وراء الالتزام بالنظام الدقيق هو ان المخرجين الذين يتمتعون بسمعة الاقتصاد هم الاكثر احتمالا في الاستمرار في العمل



فینوس الشقراء، ۱۹۳۲ جوزیف فون سترنبرج



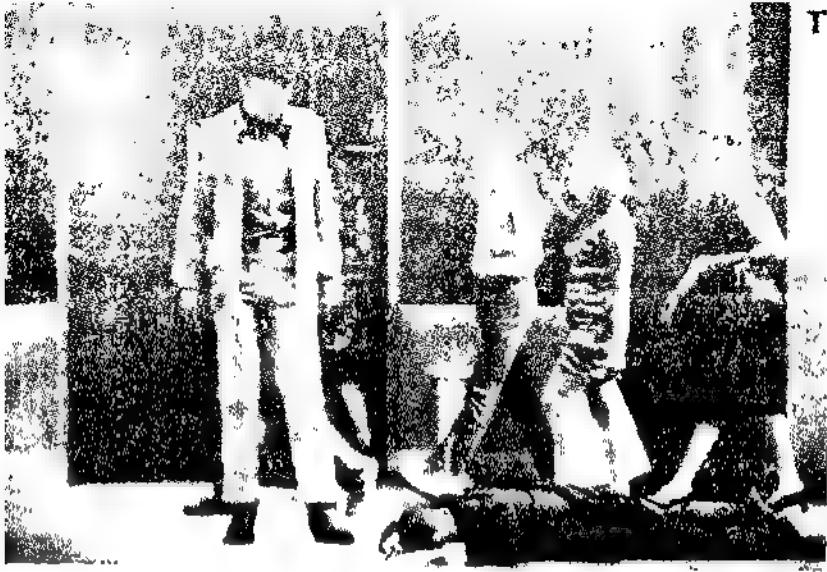
• بونی وکلايد ۱۹۶۷ آرثر

ويمكن فى حالة السيناريو الجيد الذى أعده المخرج مع كاتب السيناريو فى تعاون تام توقع عدد من مشاكل التنفيذ المحتملة وكما سبق أن ذكر يرجى سكوليموفسكى فى مكان آخر فان النظام البولندى الذى يسمح بنسبة تصوير ٤ ١ مع الاصرار على دراسة السيناريو دراسة وافية قبل التصريح للمخرج ببدء التنفيذ يضمن اقتصادا كبيرا فى الانتاج وبالمثل اذا تم التفكير جيدا عند تصميم المناظر فيمكن استخدام مناظر أقل تكلفة ، ويمكن وهو الأهم تفادي التغيرات التى تحدث فى آخر دقيقة وتوقع حدوث المشاكل يمكن أن يصنع التأخيرات التى لا داعى لها فى يوم التنفيذ ! تأخيرات قد تكلف مبالغ باهظة اذا كان هناك ممثلون بتقاضون أجورا عالية ومعدات غالية ثم تأجيرا واذا كان العقد يشترط موعدا محددا لانهاى التصوير فان السيناريو المدروس جيدا هو الحل الوحيد الذى يضمن عدم تخطى الاشتراطات القانونية

● الأسلوب

أحد الجوانب الهامة من مسئولية المخرج تجاه «التصميم الفنى» للفيلم هو ما يتخذه من قرارات تجاه الأسلوب ، ويميل بعض الفنانين الخلاقين الى ترك موضوع الأسلوب للنقاد وربما توجد فى السينما بعض جوانب من أسلوب المخرج يكون من الأفضل تحليلها أيضا بواسطة النقاد ولكن يمكننا أن نقول بطريقة عملية أن على المخرج أن يتخذ قرارات تتعلق بمواقع التصوير والاضاءة وتقطيع اللقطات والتمثيل وسواها وكلها تعكس بطريقة أو بأخرى مدى ادراكه وحساسيته وبالتالي عن حصيلة المخرج كفنان خلاق ويلخص جون سليمنسجور اهتمامه المتصل بالأسلوب فيما يلى

اننى أناقش أسلوب الفيلم بكل عناية مع مدير التصوير ومصمم المناظر وأحيانا أعرض أمامهما أفلاما أخرى قد ترشدهما الى كيف يجب أن يبدو جزء معين من فيلمى اننى أناقش الاحساس العام للون والشكل والتسبيح أو أى شيء آخر مع مصمم المناظر ماقشمة كاملة جدا اننى أ تدخل فى الأسلوب بكل انهماك وان كان البعض يقول أنه ليس لى أسلوب مميز أنا متأكد اننى اهتم تماما بالطريقة التى تبدو عليها



« واعي بقر منتصف الليل » ١٩٦٩ جون شليسنجر

لأشياء. خذ مثالا طريقة استخدام الألوان فمن الصعب المحافظة على الأسلوب الذي تقصده اذا كان طبع النسخ سيتم بكميات هائلة أما لأبيض والأسود فيمكنه أن يحافظ على أسلوبك بطرق متعددة أما في حالة الألوان فيمكنك ان كنت سعيد الحظ أن تحصل على نسخة أو سختين مقبولتين أما بعد ذلك فلا تتوقع شيئا وانسى الموضوع بمجرد أن يصبح الأمر بين يدي المعمل للبدء في الطبع بالجملة من نسخة قل الصبغات ، فانك تفقد عندئذ كل ما كنت تحاول أن تحققه بالألوان . قد شاهدت ١٤ طبعة مختلفة من « واعي بقر منتصف الليل » وأصابني لغثيان من الفيلم بحيث لا يسكنني أن أصف لك هذه التجربة . بقيت في أحد معامل نيويورك حتى شاهدت نسخة تتفق مع الاصل . بعد ذلك لم تتفق نسخة أخرى مع هذه . وعليك أن تحارب بشدة لكي تحصل على نسخة أصلية (هاستر) جيدة وهذا هو أحد أسباب عدم واطبتي على استخدام الالوان ،

ويمكن لنوع الاضاءة الخاصة بالالوان ، الى جانب تضيض الالوان وطعمها أن يخلق مشاكل عديدة وخاصة اذا كان مدير التصوير شخصا يعضل تألق الضوء وشدة عن الضوء الهادى.

و كنت مهتما بالحصول على تأثير مظهر الحبيبات الكبيرة للفيلم عندما كنت أخرج فيلما قصيرا في الفترة الأخيرة وقد يكون هذا صعبا جدا في حالة الالوان وبعد أن جلست مع مدير التصوير وناقشت معه المشكلة ، توصل الى طريقة تعطينا صورة غير مصقولة تنبج الى الكتابة وهو ما كنت أقصده والمشكلة مع الالوان انها قد تبدو جذابة بينما كنت أنا أهدف الى الحصول على الكتابة ولقد ساعدتنا حقيقة أن الجو كان وقت التصوير كئيبا الى حد ما ولكن مع ذلك فقد تجد أن الالوان كثيرا ما تبدو على الشاشة أكثر اشراقا مما تقصد وتتوقف المسألة على استبعاد بعض الالوان . وحاولت في هذه الحالة أن أستبعد اللون الأحمر بقدر الامكان ولكننا كنا نصور في موقع خارجي في لندن وكانت الأتوبيسات الحمراء تظهر أمامنا باستمرار . ويفضل مديرو التصوير بصفة عامة أن يستغلوا الالوان بكل طاقاتها واصبح من الصعب جدا الآن أن تصور فيلما بالالوان لينجح كفيلم واقعي أما في حالة الخيال الفائز فيمكنك أن تحصل على ما تريد من بهجة وأفراح (ويللا)

وبالمثل يشعر توني وينشاودسون أن الادراك العام للأسلوب هو مسئولية المخرج

« أنا الذي كنت أقرر تطور الالوان ونوعيتها في فيلم « قوم جونز » وليس مدير التصوير أن مفهوم اللون في هذا الفيلم كما في سواء جزء أساسي من القصة . ومظهر الفيلم جزء من معالجتك الكاملة له وقد اتخذ في حالات معينة فكرة ذات أسلوب صارم ويلزمني عندئذ أن أستخدم تأثيرات فنية معينة تناسب مع تلك الفكرة . فمثلا ، في فيلم « جريمة في سوهو » لم أحرك آلة التصوير إطلاقا كانت كل اللفطات ثابتة لم يكن هناك أى تحريك أفقى لآلة التصوير (بان) لا تحريك على الاطلاق . كانت محاولة متعددة لخلق احساس كلاسيكي أما عندما أخرجت فيلم « هجوم الفرقة الخفيفة » فكنت أريد تأثيرا عاطفيا أردت الى حد ما أن اعطى شكلا مثاليا بجانب معين من الحياة الانجليزية في العصر الفيكتوري

لكي أظهر مدى التباين بينه وبين وحشية الحرب وبعد أن تحدثت مع ديفيد واتكن الذي صور الفيلم أحضر عدسه الخاصة ماركة روس التي أعطت التأثير المطلوب هذه الاعتبارات ترتبط أساسا بالموضوع وهي تعتمد على مفهومى أنا وإدراكى للعمل جميعه »

ومظهر هام آخر من مظاهر الأسلوب العام للفيلم هو اذا كان سيتم تصويره فى الموقع أو داخل الاستديو ولا حاجة للقول بأن بكل مخرج موقفه الخاص فيما يختص بالعمل داخل الاستديو أو العكس ويمكنه ان يصل الى أقصى مدى كى يتفادى ظروف العمل التى لا تتفق معه

« اذا تطلب السيناريو موقعا للتصوير فى وسط الصحراء فانى أنتقل الى هناك أو أخلق الإيهام بذلك ولكننى لا أقبل أن أصور الممثلين بطريقة خدعة ، الحجب المتنقل ، (ترافلنج مات) ان اللقطات التى يتم بهذه الخدعة تبدو مرعبة الا أن الأمر بطبيعة الحال يعتمد على اترأى الشخصى لقد صورت كل فيلم « توم جونز » فى المواقع الفعلية وكذا فيلم « نيد كيلي » وغالبية فيلم « المسلى » • لم أصور قط فى منظر اصطناعى مشيد هناك أحيانا بعض الأشياء التى يجب تحضيرها داخل البلاتوه فلا يمكنك مثلا أن تصور داخل سفينة حقيقية ان الاسنديوهات بالنسبة لى هى الموت ، انها لعنة ، انها كل ما أكره الا أن هناك أفلاما عظيمة قد تم تنفيذها داخل الاستديوهات » (ويتشأودسون)

ومن ناحية أخرى يفضل جون شليسنبجر بيئة الاستديو

« أنا الآن أومن بشدة بالعمل داخل الاستوديو ولم أعد أومن بأن الواقعية لا يمكن الوصول اليها الا فى المواقع الخارجية واذا كان عليك أن تقترب من النافذة وأن تنظر خارجها ، فمن الواضح انه لابد أن تفعل ذلك فى الموقع هناك بعض مناظر فى فيلم « يوم الأحد الدامى » مثلا اسنخدمنا فيها منزلا فعليا الا أنني عادة أجد أنه من الأفيد أن أشيد منظرا حيث يمكننى أن أحصل على الصوت الجيد وعلى التركيز التام ان الأمور نكون أسهل مادام يمكنك أن تنقل الجدران وأن تحصل على اللقطات التى تريدها »

واذا لزم تنفيذ مشهد واحد فى الموقع أو اذا كان علينا تصوير الفيلم كله فى المواقع الخارجية ، فلا بد من بحث هذه المواقع بحثا وافيا

حتى نربطها بتطور السيناريو لا يلزم فقط أن تتوفر الخدمات الأساسية قريبا من الموقع حتى يمكننا أن نستخدم معدات الاصابة ووحدات الصوت بل يجب أن يدخل في الاعتبار أيضا الظروف الجوية المحلية وكذا طوبوغرافية المكان وتضاريس الأرض لقد وجد جوزيف لوزي الذي تولى اخراج فيلم « أشكال في منظر طبيعي » أن المواقع المغربية حارة جدا أكثر مما يحتمل في الوقت المحدد للتصوير وأن درجة حرارة الظل بلغت ٦٠ درجة مئوية وأخيرا تم العثور على موقع آخر يوفر نوع الحلفية التي خُطرت على بال لوزي وهو يدرس السيناريو مع ووبرت شو

تطورت أشياء كثيرة نتيجة للموقع الذي عثرنا عليه ورسمت شيئا يشبه الخريطة ليساعدني في ربط القصة بالموقع وأردت أن تبدأ المطاردة عند البحر وأن أقترح فكرة وجود جبال بجوار البحر على أن تبدو المنطقة جميعها نائية . وكنت أرغب في تحريك الشخصيتين خلال نوعيات مختلفة من الأرض حتى يصلان الى منطقة الثلوج ولنهاية الفيلم أردت أن تترك الشخصيتان الثلوج الى أرض جبلية جرداء يمكن أن تكون في أي مكان كل هذه الافكار نبعث من الظروف والبيئة التي التقيت بها في الموقع »

وبعد أن عثر لوزي على هذا الموقع الثاني توفر له التحكم الكامل كاقصى ما يتوقع وما يتمنى في موقع للتصوير ولكن اذا حدث أن كان الموقع المطلوب في وسط المدينة فستستجد عدة مشاكل وعلى المخرج عندئذ أن يعتمد كثيرا على مساعديه وعلى ذوي الخبرة من ممثلي المجاميع

« عندما كنا نصور لقطات الزحام في الشارع الخامس كنا نستخدم عدسات ذات بعد بؤري طويل بقدر الامكان وكنا نستخدم آلات تصوير محمولة على اليد أو داخل سيارات وكان علينا أن نساير الظروف والطريقة التي استخدمها في حالة التصوير داخل المدن ؛ هي أن أختار بعض ممثلي المجاميع لكي يحيطوا بالمثل الرئيسي بحيث يتأكدوا من أن اللقطة لن تفشل لوجود شخص يحدد في آلة التصوير مباشرة لا يمكنك أن تراعى منتهى الدقة أثناء التصوير في مثل هذه الظروف وبالطبع يقع جزء كبير من العبء في هذه الحالة على المساعدين الذين يعملون معي هناك قانون غير مكتوب في صناعة السينما يمنع المساعد

الأول الحق في اعداد مشاهد الجاميع انه يختار خلفية المشهد ويخلق الجو المطلوب وإذا لم يرقك ما أعدده المساعد فما عليك الا تغيير بعض الأشياء ولكن هذا الأمر متروك له عادة • كان معى مساعد فى فيلم «واعى بقر منتصف الليل» أعبره أفضل مساعد عمل معى على الاطلاق كان قديرا على تنظيم الحركة والمحافظة عليها حتى فى شوارع نيويورك وكانت هذه مهمة شاقة جدا » (شليسنجر)

وتحتاج مناظر الاستديو التى يقصد منها اعادة خلق موقع خارجى معين الى بحث واف حتى يمكن اضافة الاصاله والدقة الى الصورة • ويمكن الوصول الى أكبر قدر من الواقعية بالرجوع الى منظر فعلى ، ثم استخدام ما نجده هناك كأساس لما نشيده فى الاستديو • ولا يساعد هذا الاهتمام بالتفاصيل فى الناحية المعمارية وناحية الألوان فقط بل يساعد أيضا على خلق الجو الصحيح وكأساس للقطات الافتتاحية فى فيلم «واعى بقر منتصف الليل» فان شليسنجر حريصا على تسجيل الاحساس بهذه صغيرة فى تكساس بمبانيها ذات الهيكل الخشبى المنخفض وبمطابخها ذات الهامبورجر الدهنى وبمناظرها الطبيعية المزدهمة بالاعلانات ولافتات النيون • وتنقل شليسنجر فى كل تكساس لكى يستوعب الجو ولكى تتضح رؤياه الخاصة للسيناريو • وعندما فكر فى بناء مسكن راتسو فى العمارة السكنية المتداعية توجه الى موقع فعلى لكى يحصل على التفاصيل المطلوبة

« لقد تم تصميم مسكن راتسو بمنتهى العناية فى الاستديو • لقد استفدنا كثيرا من أبحاثنا فى أحد المباني التى كانت ستزال فى الجزء المنخفض من ايسنت سايد (الجانب الشرقى) حيث صورنا الموقع ولقطات السلالم • ونزعنا بعض الابواب والنوافذ وحليات الاعتساب ودواليب الحائط من المبنى ونقلناها الى الاستوديو حيث استكملنا الحوائط حولها • ثم قمنا بدهان كل هذا بالألوان التى كنا نرى أنها مناسبة لعمارة راتسو ثم أحضرنا الأولاد من الموقع لكى يشخبطوا على الحوائط لتكتسب هذه اللمسة الاضافية من الواقعية » (شليسنجر) •

من الواضح أن المخرج ينهمك بنفسه فى كل مراحل تصميم المناظر ويلمس نمو الاعمال الفنية ولكن يجب أيضا ان يكون مستعدا لكى

يقترح بعض الافكار لا يعنى هذا أن المخرج يتولى عمل مصمم المناظر الى جانب عمله الاصلى ويوضح وولف ريللا مشكلة هذا الاتصال فيما يلى

« لا يمكنك أن تترك مصمم المناظر ليباشر عمله على حدة فقد يقضى هذا على كل شيء قد تحدث الى مصمم المناظر ونشرح له كل ما تحاول عمله ! ثم يذهب بعيدا ليعود اليك بعد قليل حاملا رسما تخطيطيا قد تعتبره شنيعا هناك شيء ما يحدث بين الادراك والتنفيذ لقد حدث لى هذا الشيء مرة وكنت اوقف العمل فى الفيلم لقد أصابنى الرعب. حضرت الى المنظر ووجدته مربعاً بالرغم من أنه بطريق ما كان متفقا مع ما شاهدته من قبل فى الرسومات ولكن نظرا لانشفالى الشديد بأشياء أخرى قصرت فى الاشراف على كل التفاصيل لقد حصلت على النوع الخطأ من المخدات والنوع الخطأ من مادة الستائر التى لا تتفق مع شخصية المنظر انها مهمة مصمم المناظر ولكن على المخرج أن يكون دائما هناك لكى يقبل أو يرفض ما يقدمه المصمم »

وربما كان من الأفضل أن أترك الكلمة الأخيرة عن التحضير للمخرج جون شليسنبجر : لا يمكننى أن أغفل أهمية الحاجة الى التحضير الشامل بكل معناه وفترة التحضير بالنسبة لى هي الاكثر اثارة حيث يقوم الشخص باكتشافاته شخصيا وما يأتى بعد ذلك هو مسألة تنفيذ ما سبق أن وجدته أما الباقي فمجرد عذاب نفسى »

السيناريو

السيناريو هو الخطة الرئيسية للفيلم وهو يشكل الجزء الاول من المرحلة الخلاقة ولا يعتبر السيناريو في حد ذاته عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة والرواية

ويتحقق الوجود الحقيقي للمسرحية من خلال التمثيل أكثر مما يتحقق من خلال الورق المطبوع ويقل السيناريو السينمائي المكتوب عن هذا أنه أساسا خطة عمل للفيلم النهائي وهو من هذا الاعتبار يماثل رسومات المساقط بالنسبة للمهندس المعماري

وسواء كتب المخرج سيناريو فيلمه بنفسه أم اشترك مع كاتب سواء بطريق أو بآخر فيجب عليه أن يمارس دوره الرئيسي في اتخاذ القرارات منذ أول خطوة بقدر ما تسمح الظروف

وقد يكون العرض الأدبي الجذاب مصيدة فالأديب بحكم نقاليده ينفر من أن يغير شيئا مما كتب وقد يكون الكاتب في حاجة لهذه الفريزة لكي يحمي نفسه ولكن على السينمائي أن يطبق أحكامه الصارمة

يجب على السينمائي الشاب أن يتأكد من أنه قد كتب في نسخة السيناريو الخاصة بعمله كيف يمكن لأفكاره أن تصل إلى الشاشة

أما وصف المشاعر وأفكار الشخصيات والدوافع وبيان ما هو معروف أن يحدث فقد يضل كل هذا المخرج ويقع به ضرورة وجود مثل هذه العناصر في الفيلم نفسه في صورته النهائية فمثلا قد يكون المخرج قد كتب أو وافق على كتابة فقرة منمقة تفصح عن أحاسيس البطله وماضيها وقد يكون قد فعل هذا بكل تعقل لكن

يركز أفكاره

يجعل السيناريو سهل القراءة وجذابا للممول أو للموزع

يصف للممثلة ببعض العمق الدوافع ور الشخصية التي تؤديها والخلقية الخاصة بها

ولكن ما لم يكن السينمائي دقيقا وصارما مع نفسه أو ما لم يحتفظ لنفسه بنسخة عمل خاصة من السيناريو وحسب آخر تعديل فقد يقع هو في مصيدة « ترويح البضاعة » ويمترض أن كل ما كتبه في كلمات منمقة قد تم تصويره آليا في الفيلم وبذا يضع نفسه في موقف قائم الأوركسترا الذي يؤدي عمله معتمدا على الشرح المكتوب على غلاف الاسطوانة بدلا من النوتة الموسيقية نفسها أو قبطان السفينة الذي يوجهها معتمدا على بيانات مطبوعات الدعاية السياحية بدلا من الخريطة الملاحية

ومن جهة أخرى قد يجد الكاتب الذي لا يقوم بمهمة صانع الفيلم أنه قد أخطأ خطأ مائلا ، ولكن في الاتجاه العكسي . قد يتصور أن بعض التفاصيل المختلفة قد تم تحديدها على الورق ضمن ما كتب ؛ وأنها لا يمكن أن تخفى على المخرج فمن كثرة تفكيره حول إحدى الشخصيات وبالرغم من أنه لم يرقم بوصفها في الواقع بأي تفصيل على الورق فإنه قد يعتقد أن جمل الحوار تكفى وحدها لتوضيح كل ما يهدف إليه من توضيح

وبما أن الحوار في الفيلم بالضرورة أكثر تركيزا مما هو في المسرحية أو الرواية ، فقد لا يجد المخرج لديه سوى بضعة تلميحات لا تكفيه لإعادة بناء الخلفيات والدوافع التي تحيط بشخصية ما من مجرد ملحوظات مثل « صباح الخير » و « ناولتي الملح » ولا حتى « أنا باحبك »

وعلى المخرج أثناء مرحلة كتابه السيناريو أن يترجم كل الأفكار المجردة الى تعليمات انه يحول «من» و «ماداء» و «لاداء» الى «كيف»

يجب ان تتم كتابة السيناريو بأوضح ما يمكن وبلغة سهلة وباقول ما يمكن من الاصطلاحات الفنية خاصة في المراحل الاولى

يجب الا تكنط الصفحات بكتل من التفاصيل الخاصة بروايات التصوير وحركات آلة التصوير وخلافه كما لا يجب تقطيع الفصه الى مئات من اللقطات المنفصلة قبل أن يفترب المرء من مرحلة السيناريو التنفيذي وإذا أخطأ السينمائي وفعل هذا فإن ذلك لن يجعل فقط من الصعوبة (أو من الاستحالة) قراءة عمله على بعض الممولين المحتملين، بل ربما حجب هذه التفاصيل الدقيقة ما يهدف اليه بصفة عامة من هذه المرحلة المبكرة

من الضروري جدا ضبط الأحداث قبل تقطيع السيناريو الى لقطات . يجب أن تتفق اللقطات في تقطيعها مع الأحداث ، لا أن تعدل الأحداث لكي تنفق مع اللقطات

ويمكن للمخرج ببعض الخبرة أن يختصر المهمة قليلا اذا كان مستقر الذهن الى حد ما وهناك البعض من المخرجين العظام الذين يفكرون في منافسة هتشكوك في قدرته على التصور المسبق ولا يعني هذا انه يجب على السينمائي أن يتجنب أن يختبر أفكاره في مرحلة مبكرة بتحضير خطة للقطات منها ليرى كيف يتتابع الفيلم (أنظر مراحل كتابة السيناريو في آخر هذا الفصل) . وما لم تتوفر للسينمائي خبرة عدة سنوات فمن الأفضل له أن يتجنب التحضير الكامل التفاصيل كما انه من جهة أخرى لا يجب أن يعتمد كثيرا على الارتجال

وكلا النقيضين ليس الحل النموذجي مهما قال أصحاب الطريقتين فمن المهم أن تصل الى الوضع الأنسب لعملك وأكثر الاحتمالات أن الطريقة النموذجية تقع في مكان ما بين هذين النقيضين

● طريقة تطوير السيناريو

يخلف الطريقة المعينة لتطوير السيناريو الى يمر بها منذ مولد الفكرة الى السيناريو الذى يعتمد عليه المخرج فى التصوير ؛ اخلافا كبيرا بحيث يصح لكل فيلم تنويعاته الخاصة عن الطريقة العامة أو النموذج العام الذى يمكن وصفه . اذا كان السيناريو سيتولى كتابته كاتب حر بمعاقده خاص فهذا امر . واذا كان السيناريو قد بدأ كلمحة بدت لعين مخرج الفيلم فهذا امر آخر . وهل هو سيناريو أصلى أم اقتباس ؟ وما نوع علاقه العمل العائنه بين المخرج وكاتب السيناريو ؟ وهل الفيلم من إنتاج استديو لديه مجموعة من الكتاب سيتولون معا او على افراد اعداد السيناريو النهائي ؟ كل هذه العوامل وسواها سيكون لها أثرها على تطوير السيناريو بلا شك

وعلى هذا اذا فكرنا فى المشاكل التى تواجه المخرج عندما يعد سيناريو فيلمه فيجب أن نأخذ فى الاعتبار ان هناك فعلا بعض المبادئ العامة التى تربط بهذا الجانب فقد يضطره بعض الدواعى ابداعيه أحيانا الى إلغاء مرحلته أو أخرى من مراحل تطوير السيناريو . كما ان المخرج نفسه قد يعد السيناريو بطريقته الخاصة بسبب مزاجه الشخصى أو أسلوبه الخاص

وبفرض أن كاتب السيناريو والمخرج يعملان معا منذ البداية فى كتابة سيناريو أصلى فان الهدف الأول للسيناريو هو بيع الفكرة لأحد الممولين المحتملين واقتناعه . وقد يكون هذا الممول منتجاً أو استديو أو موزعاً (أو قد يكون الثلاثة مجتمعين) لذلك يجب أن يكون لدى المخرج رؤيا واضحة لفكرته والخطة العامة التى سيقدم بها هذه الفكرة . كما يجب عليه أن يكون قادرا على تصور الأسلوب العام الذى سيطور به الفيلم . وحتى فى هذه المرحلة قد يساعد كثيرا أن يرشح المخرج بعض الممثلين للأدوار الرئيسية حيث أن هذا يخلق صورة ذهنية واضحة عن الانساح المقترح . ويجب أن تكون الفكرة مكتوبة عندئذ فى صيغة ملخص فى بضع صفحات تضم أساسيات القصة

وسيتولى عدد من الناس فحص هذا الملخص لكي يحددوا قيمته المتوقعة فى الأسواق . وإذا جاءت النتيجة فى صالحه فسينم تكليف

الكاتب بالوسع من الملخص الى صيغة القصة القصيرة التي تصمم من التفاصيل والمواقف أكثر ما يمكن وفيما يلي يصف وولف وبلا إحدى الطرق التي استخدمها لتطوير الخط العام في القصة

« اننى ابدأ بقصة في ذهنى وأدونها بشكل عام وأكتبها البناء وأحاول التفكير فيها بصيغة اللقطات وأدون القصة فى سلسلة من اللقطات تبدأ من واحد الى أربع مائة سبعة وعشرين مثلاً وأحاول التفكير فى الهدف من كل مشهد وهذا يساعد على اكساب الفكرة شكلاً نهائياً وايضاً للتطوير وإذا اوضح أن هذا التطوير لا يمشى مع هذه الصيغة ، فاننى ابدأ الكتابة بوصف تفصيلي كامل للأحداث سأكتب ما أريد أن اراه على الشاشة ولكننى أكتب أحياناً ضعف ما سوف أحتاج اليه »

● معالجة الزمن

غالباً ما يتم تطبيق مقياس الانسجام والتآلف بين الزمن والمكان والحدث فيما بين المشاهد المنفصلة وفى علاقة كل منها بالآخر وذلك من أجل بناء الفيلم ككل وينطبق هذا على أغلب الأفلام ؛ سواء ما كان منها قد سبق تخطيطه بكل دقة أم لا

وقد تنماسك مشاهد الحركة معاً لمجرد قوة الحركة نفسها أما بالنسبة للمشاهد العاطفية فمن المفيد أن تتبع علاقة محددة بين الزمن والمكان

واهم ما يشغل كاتب السيناريو هو الزمن وعلى هذا فمعالجة الزمن تعتبر العنصر الأساسى فى بناء أى سيناريو

من الممكن أن تقدم فيلماً يستمر عرضه ساعة ونصف عن أحداث تستغرق فى الواقع ساعة ونصف ، وإن كنا نجد أنه حتى فى هذه الحالة قد يلزم عادة الاسراع أو الابطاء فى الامتداد الظاهري للزمن الذى يستغرقه جزء معين إلا أن المشكلة المشتركة فى كل الأحوال هى كيفية التغلب على الفرق بين الزمن الذى يستغرقه عرض الفيلم على الشاشة والزمن الذى تغطيه قصة الفيلم



جول وجيم ١٩٦١ يحتوى فيلم فرانسوا تريفو على عدة امثلة مشيرة للاهتمام للطرق
التي يمكن ان يعبر بها المخرج عن مرور الزمن



العام الماضي في ما نباد ١٩٦١ وندعم فيه الآن ريشه شخصيات بدون عوامة محددة
بدوا رمزا بدون منطق واضح

ولتصور على سبيل المثال قصة بحرى أحداثها خلال تسعين يوما
 سندمجها في فيلم مدته تسعون دقيقة ان السينمائي ذا العقلية الحسابة
 يد يحدد الحل في تخصيص كل دقيقة من دقائق العرض السينمائي لكي
 يمر عن يوم كامل من الوقت الأصلي والسجدة عندئذ ستكون كارثة
 اصحة بطبعة الحال

هكذا نجد أن أحد المهام الرئيسية التي يقوم بها كاتب لسيناريو
 هي الوصول الى تقويم زمني يحدد الأيام المتفرقة التي تحدث خلالها
 مشاهد الفيلم كما يحدد الفواصل الزمنية بين كل منها والمشهد الذي
 يليه على أن نتوقف القمرة الزمنية التي يسفرقها كل مشهد على
 أساسه على مدى ما يحتاجه أحداث المشهد من وقت كحد أدنى لكي
 نسائي وما يحتاجه جو المشهد وما يضمه من عواطف من وقت يكفي
 لتعبير عنها وإذا ما تم تحديد هذا أصبح لزاما على كاتب السيناريو
 إعادة البوارس بين مشاهد الفيلم المخلفة والمحافظة عنه

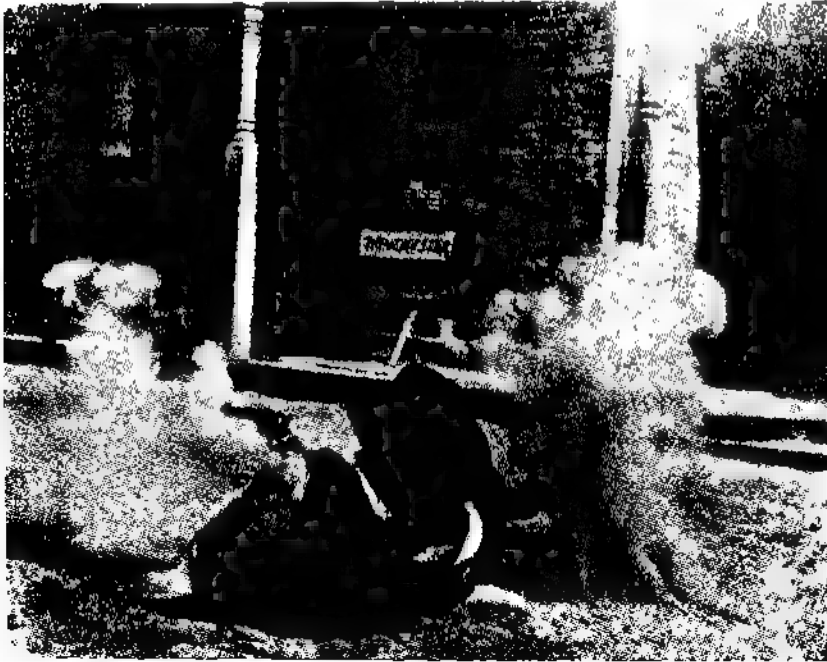


أحمد أحمدك ١٩٦٨ ونسجه فيه الآن ريشه الى الخيال العلمي كوسله لتتبعه دراسته للزمن

كما يحب ان يفكر كاتب السيارات بكل عناية في الطريقة التي
يحدث بها من القرات الرمزية التي يفصل بين المشاهد وبعضها

ويتم التعبير عن مرور الوقت بإظهار اختلاف ما بين حالة المطر
قبل العاصف وبعده وقد لا يكون استخدام المزج البسيط هو الجيد
للمناسبة هناك عدة طرق شائعة يمكن استخدامها المرة تلو الأخرى دون
و خوف من أن نحول إلى كيشيه

فمثلاً تغيير الإضاءة من النهار إلى الليل أو من الليل إلى النهار
ممر مباشرة للمشاهدين عن مرور فاصل زمني دون أي تفكير ومن
سروق الأخرى ذات التأثير السريع على المتفرج تغيير الملابس التي
تدبها نفس الجنس أو اختلاف المنظر الخلفي الذي يبدو وراء أو امتلاء
و تعريض بعض مكملات المنظر مثل مائدة الطعام ومطفاة السجائر
حالاتها



نصف الظهر ١٩٥٢ فرد ريمان

وليس من الضروري كقاعدة عامة تحديد الفاصل الزمني الى قرب دقيقة . وبالنسبة فمن الأفضل عدم القطع الى لقطات قريبة لعقارب الساعة او لأوراق نسيجة الحائط . أما في الحالات التي تكون فيها للدقائق أهميتها الحيوية بالنسبة للمشفرجين - كما في فيلم **منتصف الظهر** - فإن القطع الى عقارب الساعة لن يبدو عندئذ وكأنه نصرف مبدل على الاطلاق.

ويمكن في الأفلام الروائية استخدام الحوار لتعبير عن الفاصل الزمني بحيث يمكن تحديده بكل دقة أو التعبير عنه دون تحديد . مثلاً يمكن أن يتفق ممثل مع آخر على اللقاء في التاسعة من صباح اليوم التالي في محطة سكة حديد فيكتوريا . وكل ما يلزمنا عندئذ أن نقطع مباشرة الى لقطة لمحطة سكة حديد لا داعي هنا للمزج الى عقارب ساعة . انحصار به تحريك آلة التصوير رأسياً الى أسفل لكي نقرأ لافئة نقول محطة فيكتوريا . ان المتفرجين سيكونون هناك حيث

وربما كان أهم جانب من التعبير عن مرور الزمن هو استخدامه الإيجابي لا استخدامه السلبي . ان الاختلاف بين حالة المنظر قبل الفاصل الزمني وبعده ممكن استخدامه لا لمجرد التخلص من وقت غير مطلوب . ولكن لزيادة حدة التعبير في تطور الموضوع . إذ يمكن للفاصل الزمني في حالات كثيرة أن يعبر عن تغيير في علاقات الشخصيات ومزاجهم وظروفهم ، أكثر مما يمكن التعبير عنه في لقطات طويلة تحل محله

ولنوضح هذا بطريقة بسيطة . نقول اننا اذا قدمنا شخصاً سعيداً ثم قدمناه بعد ذلك مباشرة حزيناً . فإن هذا التصرف سوف ينقل هذا التغيير الى المتفرجين بوقع أكبر كثيراً مما يمكن أن ينقله مشهد توضيحي كامل .

وبطبيعة الحال لا يكون التعبير عن مرور فاصل زمني مجرد وسيلة نقيم على السيناريو في اللحظة الأخيرة . ان المشهد الذي يؤدي الى الفاصل الزمني لابد وأن يكون قد تم بناؤه بالطريقة التي تكسب ذلك الفاصل الزمني أهميته المقصودة .

وإذا أردنا التعبير عن مرور فترة زمنية قصيرة جداً . مثل عدم عائد ممثل إحدى الحجرات ثم نراه في اللقطة التالية مباشرة وهو يخرج الى الطريق . فيكفي أن يغادر الممثل أماناً الحجرة تماماً في آخر لقطة

(كادر) من اللقطة الأولى وأن يدخل الصورة الأولى (أول كادر) من المقطع التالية

ويعتبر استخدام الأحداث المتوازية وسيلة أخرى لمعالجه الزمن
ان الحدث المتوازي - أى وقسوع حدثين فى نفس الوقت فى مكانين
مختلفين - يصلح كوسيلة سينمائية تساعد على خلق التوتر يمكننا ان
نشاهد رعاة البقر ومن معهم من نساء وهم نكدسون قطع الأثاث حسب
الأبواب بينما نرى الهنود الحمر وهم يلتعون ويتصايحون حول نار
محيمهم

ويأمل السينمائي بفضل القطع المتبادل بين مثل هذين الحدس
المفصلين فى أن يحافظ باستمرار على حالة التشويق والاثارة عند
المتفرجين

ويمكن للسينمائي عن طريق القطع المتبادل أن يتخلص من قدر كبير
من الزمن دون أن يلجأ الى حيل الفواصل الزمنية الصريحة يمكنه مثلا
أن يبتعد عن بيت المزرعة لكي يقدم الهنود الحمر لمدة دقيقة واحدة من
زمن العرض على الشاشة وبذا يسهل عليه التخلص فى الواقع مما قد
يسنفرق أكثر من خمس دقائق من الزمن الفعلي

• علينا ألا نبالغ فى هذا الى الحد الذى يصبح فيه غير مقبول .
ويمكننا أن نؤكد فى هذا الصدد أنه كلما زاد القطع الى لقطات منفصلة
خلال كل دقيقة من زمن الشاشة ، كلما أمكن استيعاب مدة أطول من الزمن
الفعلي

ويمكن تنفيذ المزيد من تصرفات معالجة الزمن على نطاق ضيق خلال
مرحلتى التصوير والتركيب (المونتاج) أيضا الا أنه يجب على المخرج
ألا ينسى مطلقا أنه لا يمكن أن يفعل ذلك الا بتفطية الأحداث من أكثر من
راوية تصوير

فمثلا يمكن اختصار الأحداث المملة مثل كتابة شيك اذا توفرت
لدينا عدة زوايا للتصوير للقطع فيما بينها بينما اذا تم تصوير ذلك
الحدث من زاوية تصوير واحدة فأننا سنربط بالزمن الفعلي الذى
سيفرقه كتابة الشيك وبالمثل يمكن فى حالة الأحداث السريعة جدا

من سليم شيء صغير من يد ممثل الى يد الاخر أن تطل الرص
السيماى لها اذا عطباها من أكثر من زاوية تصوير وذلك عندما نرى
أن نتبع للمخرجين أن يلحظوا ما يدور أمامهم

● الفكرة

أيا كان موضوع الفيلم فإن الخط العام للقصة ينعرض لعدة
معدلات قبل الوصول الى نسخة الفيلم النهائية المعدة للعرض وإذا كان
على الفيلم أن يتحمل ما سيمر به من تحولات متعددة فعليه أن يتضمن
عنصرا أو أكثر من العناصر القوية التي توحد بين أجزائه هذه العناصر
هى التى تتشكل منها فكرة الفيلم

ولا نحتاج الفكرة لأن تكون جديدة مبتكرة ، ولكن يجب أن يسهل
ادراكها والاحساس بها وأن يكون التعبير عنها واضحا وصادقا
وبما أن السيماء هى احدى وسائل التعبير الجماهيرية فيلزم أن ننوء
الى التيسير على المتفرجين الذين يخاطبهم الفيلم لكى يدركوا فكره المخرج
ويعلموها وعلى المخرج أن يكون قادرا على أن يقودنا بصيرته المافذة
الى جوانب محددة من شخصياته أو الى الموقف الذى يضمهم وأن يقول
شيئا عن ظروف هؤلاء البشر وقد تكون لفكرته معالجة خاصة بعمة
عن السرد الروائى

وإذا فحصنا أعمال بعض المخرجين يمكننا أن نميز علاقة تربط بين
افكار أحد أفلامهم وفيلم تالى له وبالرغم من أن كل فيلم منها كامل فى
داته الا أنك تدرك بوضوح وجود فكرة تجد تعبيرا عنها فى عدد من
الأفلام المسالية لمفس المخرج لقد اهتم فيلينيى ملا فى فيلمه **الحياة**
الحلوة « وبمنه سياتريكون » وعيرهما بأثر الثراء فى افساد المجتمع
المعاصر فى روما وكان دى سيكا من قبل قد فحص فى فيلميه «سارفو
الدراجات و امبرتو د» أثر الفقر فى افساد المجتمع أيضا



ساتيریکون ۱۹۶۹ فیدریگو فیلسنی



سارکو الدراجات ۱۹۴۸ فیوریو دی س



الصمت ١٩٦٣ انجمار برجمان

وهناك سينمائي آخر يشير الاهتمام الى حد بعيد وملتمزم الى اقصى حد هو سائيجيت واى ان عينه تدرك كل التغييرات التي تحدث في السفال المعاصرة ولديه موهبة الالام بكل التفاصيل اللازمة لهذه النوعية من الأفلام ويقودنا فهمه للشخصيات داخل أفلامه الى مشكلة هامة على كل مخرج جديد أن يواجهها الا وهي رسم الشخصيات



ساتاجیت رای یغری ابن الطریق ۹۵۴



• اشتان - ۱۹۶۱ ساتاجیت رای

● رسم الشخصيات

سنعرض في فصل ٩ الى عدة طرق لمعالجة رسم الشخصيات والاريجال ونود هنا أن نركز على اعتبار واحد عام اذا كان المخرج يعرض للعلاقات الانسانية في سيناريو فيلمه فمن المهم له أن يعرف شخصياته تماما ويطعم مما يحدده السرد المباشر ولكن سهل عليه معالجة موقف في الوقت الحاضر يلزمه أن يخلق تصورا ذهنيا كاملا لشخصياته حتى وقت حدوث هذا الموقف ويمكن لهذا أن يتم كتدريب على التصور المباشر ولا مفر عندئذ من أن يبدأ المخرج الى الاستماع بتجاربه الخاصة الى معرفته الحميمة بتجارب الآخرين وقد سبب هذه المهمة عدة مشاكل للمخرج المبتدئ حيث أن خبرته بالحياة محدودة نسبيا اذا قارناها مثلا بخبرة مخرج يبلغ الخمسين من عمره

وعندما يدرس المخرج السيناريو عليه أن يسأل نفسه بكل تواضع ان كان في امكانه ان يكسب الشخصية القدر الكافي من الاقناع بما يكفى نجاح الفيلم على الأقل ومن المهم أيضا بالنسبة للممثلين أن تكون لديهم فكرة كافية عن خلفية الشخصيات حتى يكتسبوا ثقة أكبر في الأدوار التي يؤدونها

وهناك بطبيعة الحال بعض المخرجين ومن أشهرهم «موريس ديوى» الذين يعتمدون ألا يحيطوا الممثلين إلا بأقل قدر ممكن من المعلومات الا ان انثونيوني نفسه يعرف كل شيء عن شخصياته حتى يمكنه أن يضيف الى كل لحظة هذا القدر الكافي من التفاصيل المنسقة

أما عن القرارات الخاصة بكمية المعلومات عن الشخصيات التي يلزم أن يكشف المخرج عنها أمام المتفرجين ، فهذا أمر منفصل يمكنه أن يكون غامضا أمام المتفرجين اذا لزم الأمر ولكن ليس أمام نفسه

وتختلف كمية التفاصيل التي يتم تدوينها في السيناريو اخلافا كبيرا حسب المخرج وقد يجد كل مخرج في حد ذاته وفي خلال مراحل تطوره انه يعالج بعض الأفلام بطريقة تختلف عن معالجته للأفلام الأخرى وهناك مخرجون مثل «تشمكوك» يقومون بأعداد واف كامل لتفاصيل بحيث يوضح مهندما كل صورة وكل راويه تصوير مع تحديد موقع كل

مطة داخل السياق الكامل للفيلم قبل أن يبدأ التصوير بينما حدد من ناحية أخرى بعض المخرجين الذين يعتمدون على الارتجال وهم في مكان التصوير لكي يحصلوا على ما يريدونه من تأثير

« تتراوح السيناريوهات من السيناريوهات التنفيذية المدونة بكل عناية والمبنية بكل دقة ، الى الخطوط الإرشادية للارتجال اعتمادا على الموضوع ونوع الفيلم الذي يريد أن يصنعه المخرج رايًا كان نوع الفيلم فالأمر يقتضي التخطيط مقدما بكل عناية نظرا لطبيعة العمل السينمائي وما يحيط به من تعقيدات وارتباطات يجب أن يتم تخطيط السيناريو مقدما حتى ولو كان يعتمد على قدر كبير من الارتجال ومن التصوير الحر بدون أي قيود يجب أن نعرف تماما أين تتجه ، (ويللا)

● المرونة

يمكن للأعداد الوافي في المراحل الأولى من تطوير السيناريو أن يمنح المخرج القدرة وأن يبدأ هذا متناقضا على اجراء تعديلات في آخر دقيقة لنحسب مشاهدة الحركة

إذا كنت تعرف بالضبط مقدما ماذا سوف تفعل يصبح في استطاعتك عندئذ أن تكون مرنا قد يحدث شيء في مكان التصوير يغير من أفكارك يجب أن تكون متفتحا دائما وأن يكون هناك مكان لمزيد من التطور وهكذا تغير خطتك وكلما كانت الخطة كاملة التفاصيل كلما كان من الأسهل عليك أن تغيرها وكل التفاصيل الصغيرة التي تغيرها ستجد مكانها المناسب في الخطة العامة الكاملة التفاصيل وكل مخرج جدير بهذا اللقب يغير في السيناريو وإذا كان لا يقوم بعمل بعض التغييرات والتعديلات من آن لآخر فهناك خطأ فيه شخصيا فغالبا ما تستجد خلال كل مرحلة الأعداد ظروف نستلزم اجراء بعض التعديل في السيناريو وبعد أن تكتمل كل الاستعدادات وتم تجهيز المناظر أو مواقع التصوير وتصبح كل المعدات في أماكنها تم استدعاء كاتب السيناريو لاعادة الكتابة مراعاة لما استجد من ظروف ، (ويللا)

كما يصلح فترة التدريب (البروفات) لظهور عدة اكتشافات جديدة
حول الشخصيات نشق طريقها لتعرض نفسها على السيناريو

« كان الممثلون في فيلم « واعي بقر منتصف الليل » يضيعون بعض
الشيء الى السيناريو الاصلى فقد اكتشفنا أشياء في مشاهد معينة كما
بهى، أنفسنا لها مقدما وبالأعتماد على الارتجال وجدنا بعض الاضافات
التي تمشي مع مشهد ما وبهذا المعنى يكون الممثلون قد اسهموا كثيرا
في السيناريو اننى اهتم بتوضيح الهيكل العام للفيلم بكل عناية خلال
ثلاثة أو أربعة تسويدات وعندما يبدأ التصوير أضي كل ليلة سابعة
للعمل في اضافة الحواشي والملاحظات للسيناريو بكل عناية واحاول
ألا أكون عنيدا جامد الرأي خاصة اذا كان المشهد يتطلب من الممثلين جهدا
كثيرا من الأداء وبمعنى آخر ليست المسألة مجرد جزء من الحركة أو
الحالة في مثل هذه المواقف أفضل أن أضي الجزء الأول من الصباح
في اجراء التدريبات مع عدد قليل من الفنيين وعدد من بدلي الممثلين داخل
المنظر ثم يمكنني بعد ذلك أن أجرى التدريبات باطمئنان مع الممثلين
مع اعطائهم الاحساس بالمرونة ولدى خطة واضحة في ذهني وعلى
الورق عن كيف سأصور المشهد ولكن من السخف أن أجد نفسي في
حالة من الجمود والاصرار ؛ الا اذا كانت لدى أسباب قوية تدعو لذلك من
الناحية المراتية أو التكنيكية » (شليسنبجر)

« كنت في وقت ما أبحث عن أدق التفاصيل في مرحلة الاعداد
وكننت أقوم كذلك بأعداد كل الجانِب المراتي خلال الفيلم جميعه كنت
أدرس كل لقطات الفيلم مقدما وكننت أجد في ذلك الطريق السليم
لكي أغرس في مخيلتي كل ما كنت أنوى عمله الا اننى كننت أجد أيضا
صعوبة وقتئذ في استيعاب ما قد يسهم به مدير التصوير أو المصور أو
الممثلون واذا كان الشخص منا قد أعد كل التفاصيل مقدما فقد يصعب
عليه أن يعدل ما أعده لكي يستوعب ما قد يقترحه الآخرون أما الآن
فبالرغم من أننى أدبر كل شيء مقدما بعناية ؛ الا اننى لا أسمح للسيناريو
أن يقيد حريتي مثلما يفعل قميص المجانين » (لوزي)

● سيناريو المشاهد الرئيسية

يفضل أغلب المخرجين المعاصرين أن يتمتعوا بأكبر قدر ممكن من المرونة في مرحلة التصوير ولا يرحبون بالعمل حسب سيناريو تم تحديد كل لقطة فيه بكل دقة مقدما ويتم تقسيم السيناريو الى «مشاهد رئيسية» وهي كل جزء من الحدث كامل في حد ذاته ويدور في مكان واحد وقد يتكون المشهد الرئيسي من عدة لقطات تشكل فيما بينها بعد تركيبها جزءا متحدا من الحدث

وميزة الأخذ بنظام سيناريو المشاهد الرئيسية هي إتاحة الفرصة للمخرج لكي يستفيد مما تنفذ اليه بصيرته خلال رسم الشخصيات ومما يكتشفه خلال مراحل التدريبات كما يمكنه استخدام أي حربه أخرى مرجلة اذا اضح له أن هذه الحركة تبدو امعدادا مناسبيا للحركة المحددة مقدما

اننى أعمل دائما من سيناريو مقسم الى مشاهد رئيسية فقط وأحيانا بدون هذا أيضا وأنا لا أستخدم حركات آلة التصوير إطلاقا. ويمكنك أن تقسم المخرجين الى نوعين هناك أولئك الذين يعدون كل شيء مقدما على الورق وهناك أولئك الذين لا يعرفون ماذا سيفعلون الا عندما يتواجدون في مكان التصوير وأنا ضمن النوع الأخير اننى أعرف ما هي القصة وما هي قيمة المشهد داخل التطور العام للفيلم ؛ وما هو «الجو» الذي أريد أن أوضحه ولكننى انتظر حتى يرم التصوير الفعلى لكي أقسم المشهد الرئيسى الى الأوضاع المختلفة للتصوير « (ريتشاردسون)

وإذا كان المخرج يعتمد على سيناريو مشاهد رئيسية فمن المهم فى هذه الحالة أن يحيط مركب الفيلم (المونتير) علما بكيف سينم تركيب كل مشهد ويجب أن يدرك مركب الفيلم الايقاع العام لكل مشهد والا تعذر عليه أن يعرف أين تقع اللقطة المنقطعة وأين تقع اللقطة القريبة وهكذا

يجب أن يكون السيناريو محكما وقاطعا وحتى اذا كان المخرج يعتمد على سيناريو مشاهد رئيسية فقط فيجب عليه أن يقوم بتأدية واجبه المنزلى كل مساء أى أن على المخرج أن يحدد بكل دقة قبل أن

يبدأ التنفيذ كيف سينصرف مع كل مشهد رئيسي وكيف سيوضح لقطاته ومن المهم جدا في هذه الحالة أن يعرف مخرج الفيلم كيف سيتم التصرف مع كل مشهد رئيسي حتى تتضح له الرؤية حول نمط التركيب الذي ستوفره له اللقطات المصورة ، (قول)

● الحوار

من الممكن أن يكون الحوار السينمائي أكثر واقعية من الحوار المسرحي حيث أنه لا يحتاج غالبا إلى أن يكون موجها إلى الجمهور بل هو أصلا ما يقوله الأشخاص لبعضهم في الواقع

ونجد من جهة أخرى أننا نحتاج إلى كلمات أقل في الفيلم عنه في المسرحية ولذا تكون أهمية هذه الكلمات أكثر تركيزا ويصلنا في المتوسط من مكبرات الصوت المثبتة خلف شاشة السينما ثلث عدد الكلمات التي تصلنا عادة من أفواه الممثلين على المسرح ، للتعبير عن نفس القدر من المعلومات

وفي نفس الوقت فإن أي جمل حوار موجها إلى الجمهور عن عمد سوف تبدو مفروضة وغير طبيعية في السينما

وبالرغم من كل هذا فمن الضروري في أغلب الأحوال استخدام الحوار السينمائي لنقل المعلومات ويجب في مثل هذه الأحوال التأكد من أن هذا الحوار يتمشى مع روح الشخصية وأن يتم نطقه بصورة مقنعة تحت هذه الظروف الخاصة

يجب أن نتردد في قبول الجمل التي تبدأ بتعابير مثل « وكما نعرف فقد كنت دائما » ، أي أنه يجب على المخرج أن يتجنب أن يقوم شخص ما بتقديم تحليل علني لشخصيته إلى شخص آخر ؛ خاصة إذا كان من المفروض أنهما يعرفان بعضهما جيدا يمكن تقديم مثل هذه المعلومات عن طريق سلوك هؤلاء الأشخاص وتصرفاتهم والتعبير بالكلمات التي يسلها الموقف ومط

أما إذا كان من الضروري أن يتولى الحوار تقديم حبكة الرواية فيلزم الحذر حتى لا يبدو من الواضح جدا أن هذا هو العرض الوحيد من وراء كتابة الحوار ويمكن الوصول الى هذا بأن نجعل حمل الحوار تحدم غرضين في وقت واحد وذلك بأن نجعلها تبرز شخصية المحدث أيضا

وإذا كان الموضوع يتطلب كمية كبيرة من الشرح فمن الأفضل أن نعود الى السرد المباشر مهما كان رأى الحريصين على الفن السينمائي وصفائه

ويمكننا أن نستخدم جهاز تسجيل صوتي وندع الممثلين يختبرون النتيجة ويمكننا بهذه الوسيلة أن نصل الى مستوى طبيعي مقبول من كتابة الحوار كما يمكن كحل بديل أن نصل الى مستوى مماثل عن طريق الارتجال مع الممثلين خلال مرحلة كتابة السيناريو

الا انه يمكن أن نصل الى مستوى أعلى من هذا للحوار السينمائي إذا عثرنا على الكاتب ذى الموهبة الفائقة

وقد يصبح الحوار عملا أدبيا دون أن يكون كاتبه أدبيا وما لم يكن فى إمكانك أن تتعاقد مع أديب مثل **هارولد بيتس** أو أن تصل أنت الى نفس مستواه فمن الأفضل أن تكفى بالأسلوب الطبيعى فى أغلب الموضوعات

أما فى حالة الموضوعات التاريخية فإن الكاتب الموهوب يصبح ضرورة لا غنى عنها فمن جهة يجب أن نتفادى الوقوع فى نماذج الفيلم التاريخى الهوليوودى المليء بالادعاء والتكلف ومن جهة أخرى يجب أن نتفادى الوقوع أيضا فى الأسلوب الذى يثير السخرية والضحك ويمتلئ بالمفارقات التاريخية

ومن التهور الاعتماد كلية على ارتجال الحوار فى آخر لحظة الا فى حالة الموضوعات التسجيلية وسينما الحقيقة وحتى فى هذه الحالة فيلزمنا شخص بارع ليتعامل بالمقصد مع الشريط المغناطيسى والا توفرت لدينا كمية هائلة من الكلمات

ويصعب الارتجال فى آخر لحظة فى حالة الافلام الروائية على أداء الممثلين للشخصيات وغالبا ما تكون النتائج الطبيعية والسلسلة

التي نحصل عليها بهذه الطريقة أمرا سطحيًا لا يتلاءم مع سابع المشاهد
ككل

ولا يعنى هذا أنه لا يمكن للمخرج ولا للممثلين تعبير أي جملة
حرار وهم في مكان التصوير ولكن على المخرج أن يفعل هذا بمنهوى
الحذر وأن يحافظ على تحكمه الكامل في مجموعة الممثلين وعلى حاسه
في الحكم على الأمور

● الاقتباس

يعتمد عدد كبير من الأفلام في الموضوع على نص مسرحي أو على
رواية أو قصة قصيرة وهناك عدد من المنتجين لا يهتمون بقراءة أي
سيناريو يعرض عليهم ما لم يكن قد أحرز نجاحا من قبل في المسرح أو
نجح كذلك عند نشره في صحيفة أخرى وأهم ما يصادف كاتب السيناريو
من مشاكل عند تحويل قصة إلى صيغة سينمائية هو مشكلة الاختيار

أن الفصص الطويلة تنهادى أنها تنمو على مهل أن قراءة أي
قصة طويلة لا تتم عادة في جلسة واحدة بسما نجد أن مشاهدته أي
فيلم روائي تتم في جلسة واحدة وهذا الفرق هام جدا وعلى هذا
يجب أن تتم قراءة السيناريو المكتوب في جلسة واحدة أيضا وليس
التركيز المطلوب هنا في الطول فقط ولكن في جوهر القصة وبصبح
المهمة المطلوبة هي إعادة صياغة الجوهر بطريقة تلبي كل مطالب الفيلم
من وجهة نظر الجمهور الذي سيشاهده وغالبا ما تكون المشكلة الرئيسية
أمام الأعداد السينمائي عن قصة هي المضمون الأدبي البحث لهذه القصة.
وما أقصده هنا بالمضمون الأدبي هو أنه مضمون لفظي وليس مرثيا
وعلى كل حال لا يمكنك أن ترى ما يفكر فيه غيرك لابد من صياغة ذلك
التفكير بطريقة مرثية أن الحوار مثلا في أي كتاب يتهادى على مهل مثل
الحوار في الحياة الحقيقية أن الناس عندما يجلسون للمناقشة حول
مائدة يستغرقون وقتا طويلا قبل أن يقولوا شيئا محددا
ولا يمكن لكاتب السيناريو أن يحل هذه المشكلة باستبعاد الحوار كلية
بل يجب عليه أن يعيد كتابته مع مراعاة ما يسمح به الوقت السينمائي



بعيدا عن الزحام الهائج ١٩٦٧ وجون شلمنجر يخرج



• كسب ١٩٧٠ كين لوتش

على الشاشة وعلى هذا فالاعداد السينمائي عن قصة عبارة عن إعادة خلق وفي هذا ما يغضب الكثيرين » (ريللا)

وهناك مشكلة أخرى ألا وهي اختيار أفضل كاتب سيناريو للقيام بمهمة الاقتباس حيث أنه من الضروري أن يكون تصور المخرج للقصة الأصلية منعكسا على السيناريو على كاتب السيناريو أن يرى في القصة ما يراه المخرج بالضبط وأخذ جون شليسنجر يبحث عن كاتب يرى في قصة جيمس ليو هيرليهي راعي بقر منتصف الليل نفس ما كان يراه هو فيما يتعلق بالصفات الأساسية للشخصيات الرئيسية وعلاقتهم ببعضهم البعض

« بدأنا في فيلم « راعي بقر منتصف الليل » بكاتب كنت أشعر أنه لا يحب القصة الأصلية بالقدر الكافي كان يرغب دائما في تعديلها وتغييرها كان يقول مثلا انه مما يثير العاطفة أن نجعل راتسو اعرجا وكان دائما يتجه بالشخصيات في اتجاهات لا أقتنع بها وبدون أي مبررات مقبولة وكتب تسويدتين قرنا بعدها الاستفتاء عنه وكنا لا نعرف ماذا نفعل بعد ذلك حتى تسلمت سيناريو آخر لكي أبحثه يتعلق بمشاكل التهريب في الولايات المتحدة ولم أكن أعرف شيئا عن كاتب هذا السيناريو ولكنني طلبت منه أن يعمل في راعي بقر منتصف الليل » وقدم لنا تسويدة في ستين صفحة لم تكن مرضية بأكملها فبدأنا من الأول كنا نعمل سويا عن قرب نناقش مشهدا لكي ينفرد بعيدا بعدها ليكتب عشرة صفحات أو ما إلى ذلك وقمنا برحلات إلى تكساس وفي الواقع ركبنا السيارات مسافة ثلاثة آلاف ميل لمجرد الاحساس بالمكان كانت هناك أشياء كثيرة عن أمريكا كنت قد لاحظتها عبر السنين الطويلة وكنت اعتقد أنه يجب أن نضمنها السيناريو مثل الطريقة التي يقدم بها المديح آخر احصائيات الاصابات في فينهام بنفس نبرة الصوت التي يقدم بها الاعلانات التجارية ان كل شيء يبدو وكأن له نفس القدر من الأهمية »

● الاقتباس عن المسرح

بالرغم من أن هناك بعض التشابه بين مظاهر الشكل المسرحي والشكل السينمائي إلا أن اعداد سيناريو للسينما عن نص مسرحي كثيرا ما يسبب العديد من المشاكل ومن الصعوبة أن يصل الكاتب الى صيغة سينمائية خالصة من حيث عدة اعتبارات اذا كان يعتمد في مادته على المسرح ان الاختلاف الرئيسى بين الرواية والمسرحية من وجهة نظر الاقتباس للسينما هو أن الكاتب يتمتع في الحالة الاولى بقدر أكبر من حرية الحركة وبما أن المسرحية تكتب خصيصا للمسرح فان الرغبة في الخروج بالشخصيات خارج حدود خشبة المسرح تستلزم ادخال بعض الاضافات على النص بينما نرى من ناحية أخرى أن مشكلة اعداد السيناريو عن رواية تنحصر في الاختيار والتركيز كما سبق أن أوضحنا

وعلى هذا فالرواية تتميز بوفرة المادة (عادة) وكذا ادراك الايقاع وتدفق الزمن داخل بنائها وهو ما يزيد من ارتباطها بالشكل السينمائي ان أكثر النقد الذى يوجه الى الفيلم المأخوذ عن رواية هو الحرية الزائدة في الاقتباس والاستغناء عن كثير مما ورد فيها بينما نجد من ناحية أخرى أن أكثر النقد الذى يوجه الى العبسل المأخوذ عن مسرحية هو أنه يبدو كمسرحية مصورة تقل فيها الحركة

ويهدف مثل هذا النقد - وان كان له ما يبرره أحيانا - الى الحرص على الفن السينمائي دون أن يتيح الفرصة لحقيقة انه من المشروع تماما أن تصور مسرحية جيدة كما هى وأداء ممثلها الجيد لكن يمكن أن يشاهدها عدة ملايين من الناس الذين لا يمكنهم أن ينتقلوا الى برودواى أو شافتبى أفنيو

وإذا كان النظام الاقتصادى للمسرح نفسه قد ادى بالمؤلف الأصل أن يكتب مسرحية تتسم بهو مقبض مكتوم فإن المخرج السينمائي الذى يعتمد على هذه المسرحية نفسها يكون قد ألحق بها ضررا واضحا اذا ما أضاف أماكن متعددة من عنده وخرج بها الى الهواء الطلق لا يوجد سبب على الاطلاق يمنع مثل هذه المسرحية من أن تكتسب الصيغة السينمائية بالرغم من محافظتها على بيئتها المحدودة مع عدم الحاجة الى



من بخاف من فرجينيا وولف ١٩٦٦ مايك سگولز



حارس البيت ١٩٦٣ كليف دوبر

احتفاظ الأداء المسرحي بمساحته وطابعه الخاص والمسأل الحمد لهذا
التحويل السارح هو احراج كليف دونر لمسرحه هارولد بنسر حارس
البيت في فيلم سينمائي يحمل نفس الاسم

وغالبا ما يتسبب اقحام المشاهد والاماكن على المسرحية لمجرد
التنوع والخروج الى الهواء الطلق في ان يجعلنا نتملص في معادنا في
انتظار أن يعود بنا السيناريو الى الخط الدرامي الأصلي

واذا أعجب السينمائي بمسرحية فقد يكون من الأفضل أن
ينتركها في حالها أو فلينتقلها الى السينما بكل اخلاص وكأقرب ما يمكن
الى الأصل . أما اذا أعجبته الفكرة الرئيسية للمسرحية ورغب في نقلها
الى السينما فليأخذ الفكرة فقط وليبنى حولها فيلما من أول وجديد
واذا لم يلجأ السينمائي الى أحد هذين النقيضين فقد يقدم حلا وسطا
لا يقدم ولا يؤخر

ويجد المخرجون ذوو الصلات القوية بالمسرح صعوبات عدة في
حالة التحويل من وسيلة تعبير الى أخرى خاصة اذا كان قد سبق لهم
أن أخرجوا نفس المسرحية على المسرح ويناقش توفى ويتشاورسون
وله دور متميز في المسرح يماثل دوره المتميز في السينما فيما يلي بعض
مشاكله

كنت دائما أريد أن أخرج افلاما سينمائية الا انني بدأت في
المسرح وكان من المستحيل بالنسبة لي أن اصنع افلاما في ذلك الوقت
وكان الطريق الوحيد لدخول السينما هو من خلال المسرح والنيغريون،
ولدى خلفية أدبية قوية مثل بعض الانجليز الخلاقين،وعندى ذوق حساس
للكتابه كما انني معجب بالأدباء المتنازين وان كان هذا يصعب الأمور
في السينما حيث أن الأدباء المتنازين يرفضون الكتابة للسينما وأيا
كان الأمر فقد تسببت خلفيتي المسرحية في خلق عدة مشاكل عندما كان
على أن أنقل من المسرح الى الشاشة وفي الواقع أنا لا أعتقد انها فكرة
جيدة على الإطلاق فمن الأفضل دائما في السينما أن تعمل من مادة
أصلية فهذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها فهم الفكرة في شكل
سينمائي . وادا كنت قد أخرجت عملا في المسرح من قبل فمن المستحيل
أن تفكر فيه تفكرا جديدا لانه أصبح مصنوعا في قالب معين انك عندما

تتعهد عملا في وسيلة للتعبير لا يمكنك حقيقة أن تنقله الى وسيلة أخرى .

● السيناريو التسجيلي

يرى البعض أن الفيلم التسجيلي لا يحتاج الى سيناريو مسبق واذا كان ووبرت فلاهرتي قد اتبع هذا الأسلوب فيما مضى الا أنه قد التقط ملايين الاقدام من الفيلم الخام ليقدم عددا محدودا من الأفلام وليس لكثير منا نفس سحر أسلوبه كما أنه ليس متاحا لاحد في ايامنا هذه نفس المعدل المرتفع من استهلاك الفيلم الخام وكذلك يتطلب أسلوب « سينما الحقيقة » معدلا مرتفعا أيضا ولكن اذا تم التصوير على مقاس ١٦ مم فقد يسهل عندئذ العثور على ممول

ومن جهة أخرى قد يعمل أغلبنا وفق ميزانية محددة وهذا يستلزم الوصول مقدما الى سيناريو بشكل أو بآخر

ان جوهر كتابة السيناريو لاي فيلم تسجيلي هو اجراء البحث بصورة وافية شاملة والذي يتطلب عادة عدة أسابيع من الانهماك والتركيز في كل ما يتعلق بالموضوع وبيئته

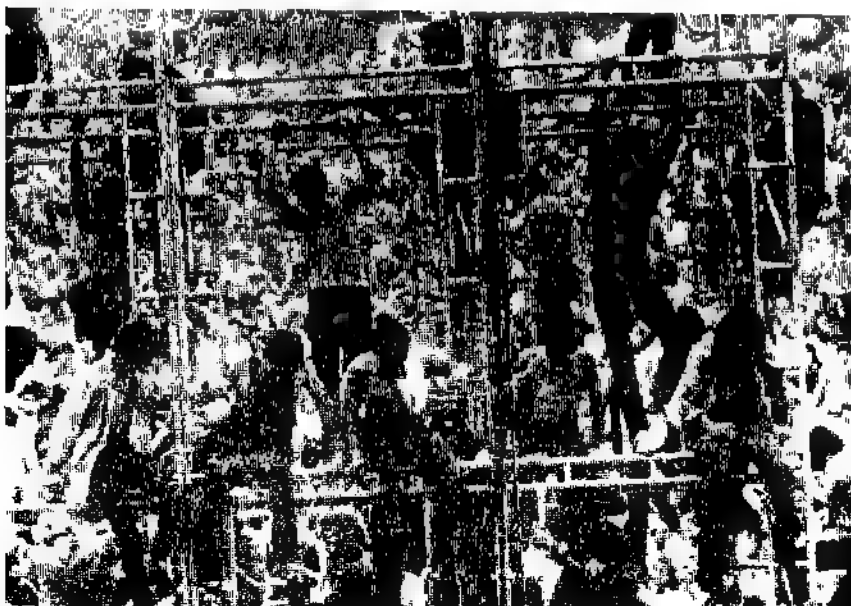
ولا يكفي السينمائي خلال هذه الفترة بجمع المعلومات من أجل السيناريو بل عليه أيضا أن يتعرف على الأشخاص المرتبطين بالموضوع وأن يختار من يصلح منهم للظهور في الفيلم وأن يصبح هو نفسه عضوا يرحب به الجميع في هذه البيئة الجديدة باختصار ؛ ليس عليه فقط أن يتعرف على الأفراد الموجودين بل يجب أن يتعرفوا عليه أيضا

ويمكنه في الوقت نفسه أن يفحص الامكانيات الطبيعية للبيئة أى أفضل الأماكن للتصوير مع تسجيل الصوت المتزامن؛ وظروف الاضاءة بما في ذلك مصادر التيار الكهربائي المتاحة ومدى توفر مساحات تسمح باللقطات البعيدة وهكذا

ولكن اهم ميرة لفترة البحث هي مواجهة السينمائي للحقيقة . يجب أن تقارن الأفكار المسبقة بالحقائق وأن تطبق الاحصائيات على الباس



• وثیقة فارو • ۱۹۷۰ انجمن ارجمان



• وودسونک • ۱۹۷۰ مایکل وادل

لادراك مدى دقتها هناك وقت كاف لكي يسمو حب الموضوع حتى ولو انتهى الأمر بكراميه

ويجب أن يرغب السينمائي أن يتفصى اجرا بمفصلا عن مهمة البحث وكتابة السيناريو كلما أمكن ذلك ومن هذا المطلب ليس ضروريا فقط لتعطيه المصاريف خلال تلك الفترة ولكنه يساعد على التأثير على ممولي الفيلم وعلى المسئولين عن البيئة التي ينوى تصويرها لابرار أهمية تلك المرحلة الحيوية في صناعة أى فيلم تسجيلي جاد

وأكثر من هذا فان الممول في أغلب الاحتمالات سوف يواصل انتاج الفيلم كى يبرر صرف هذا المبلغ المتواضع عما لو كان السينمائي قد قام بمهمة البحث وكتابة السيناريو على البعثة

ربمكن تنسيق السيناريو التسجيلي بطريقة بسيطة من حيث الكتابة نرسم خطا رأسيا في منتصف الصفحة وإلى يسار هذا الخط نكتب الحركة أى المراتب وإلى اليمين ندون الصوت ومن المهم ألا نهمل العمود اليمين حتى لو كتب الواحد منا كلمة «موسيقى» أمام مشهد فان هذا سوف يذكره على الأقل فان يصور هذا المشهد بأسلوب مختلف تماما عن مشهد آخر تصاحبه مؤثرات فعلية أو حوار (على القارىء العربى أن يراعى أنه عند كتابة السيناريو باللغة العربية يكون الوضع عكس ما هو مذكور هنا من حيث استخدام العمود اليسار والعمود اليمين)

أما اذا كان الفيلم يتطلب نوعا من التعليق فمن الأفضل تدوين مسودة لما يجب أن يقال وباستمرار مرحلة كتابة السيناريو ومن بعدها مرحلة التصوير ثم التركيب يمكن عندئذ استبعاد جانب كبير من التعليق المبدئى وتعويضه بوسيلة اتصال مرئية (انظر ملحق أ)

واذا لم نراع معالجته التعليق أثناء مرحلة كتابة السيناريو فقد نجد أمامنا عدة مشاكل عندما نصل إلى المراحل الأخيرة للتنفيذ لا توجد مشكلة أكبر من أن تجد لديك مادة مرئية تزيد كثيرا عن التعداد الذى سوف يصاحبها أما اذا واجهت العكس وهو أن يكون الشرح الحيوى الذى لا يمكنك أن تحتصره بزيد عن ثلاثين ثانية مثلا بينما يصاحب

صوراً لا يزيد عن خمس ثوان فيمكنك عندئذ أن تتحايل على ذلك بأن تجعل التعليق يستمر على صور أخرى لا علاقة لها به

ومن الأهمية استخدام آلة تصوير فوتوغرافي خلال مرحلة البحث أن الصور الفوتوغرافية تحقق عايتين في وقت واحد فهي مرشد هام للسينمائي في المراحل التالية كما أنها تشكل أفضل طريقة لعرض الموضوع على الممول الذي غالباً ما لا يقبل أن يقرأ ما يعدّه السينمائي من تخطيط للفيلم بكل ما يضمنه من اصطلاحات فنية وتقسيم إلى صرر وصوره يجب في هذه الحالة كتابة عرض أدبي لما تنوى أن تصوره في الفيلم وسوف يسهل فهم ذلك مباشرة ما دامت توضحه الصور الفوتوغرافية

واستخدام جهاز تسجيل للصوت له أهميته أيضاً أثناء مرحلة البحث كما أن الامام بالكتابة بطريقة الاختزال يعبر ميزة أكثر أهمية.

ويجب اعتبار كل جمل الحوار المدونة في السيناريو دليلاً يهندي به وعندما نحين مرحلة التصوير الفعلي فإن المخرج سيستخدم دليل الحوار لكي يذكر الذين يشتركون في القائه بما يجب أن يتحدثوا عنه ثم يقوم عندئذ بتسجيل ما سوف يقولونه بتعبيراتهم هم

● التقاليد

هناك تقليدان أدبيان يجب تطبيقهما منذ بدء المراحل الأولى لكتابة السيناريو وأن يستمر استخدامها حتى يتم كتابة السيناريو في صيغته النهائية

١ - صيغة المتحدث الجمع

استخدام صيغة المتحدث الجمع أي نحن ، التي نستخدم للتعبير عن الملك أو رئيس التحرير هي الصيغة المناسبة لاختزال كلمات المخرج وآلة التصوير والمشاهدين فسقول نشترك إلى الامام تحاء سننلا « لو » وبينما نتحرك أفقياً مع مارك تحاء النافذه ونتحرك عبر ظهر يده

برى كما لو كان من وجهة نظره لافة النيرن التى تضىء فى المستوى
الحلقى »

أما اذا كان تفديده استخدام صيغة المتحدث الجمع لا يحتمل فيمكن
اعماله ولكننا ببساطة سوف نستخدم بدلا منه عدة كلمات

٢ - صيغة المضارع

يجب أن تتم كتابة كل للمخصات وخطوط العامة والمعاجات
والسيناريوهات فى صيغة المضارع ولا يعود استخدام هذا التفليد لمجرد
الراحة ولكنه انعكاس للطبيعة الأساسية لوسيلة التعبير هذه لا
وجود للفيلم الا فى صيغة الحاضر مثله مثل سائر الوسائل السمعية
البصرية

وحتى اذا عدنا « فلاش باك » الى الماضى أو تقدمنا « فلاش
فورورد » الى المستقبل فبمجرد أن نغير الزمن فى أقل من ثانية فان
المتفرجين يجدون أنفسهم فى حاضر « آخر

● مراحل كتابة السيناريو

تمر كتابة سيناريو الأفلام الروائية حسب العرف والتقاليد خلال
المراحل التالية وقد نستغنى عن احدى هذه المراحل فى بعض المرات
وقد نعيد عدة محاولات لمرحلة واحدة منها فى مرات أخرى ولقد حددنا
لكل مرحلة عددا من الصفحات ولكن هذا العدد بطبيعة الحال لمجرد
الارشاد ، ولا يجب اعتباره قاعدة ملزمة

١ - الملخص ٥ صفحات

موجز قصير للموضوع قد يساعد فى بيع الفكرة لرجال الانتاج
المشغولين ووجد بعض كاتبى السيناريو صعوبة فى تلخيص ما لم
يكتبونه بالكامل بعد وفى حالة اذا كان السيناريو سييم اعداده عن
رواية أو مسرحية ؛ يصبح للملخص وظيفة مهمة هى تحديد خط تطور
القصة لصالح صانعى الفيلم

٢ - تخطيط القصة

٥٠ صفحة

توسيع الموضوع ليصبح فى صيغة قصة قصيرة تقريبا . وحيث يكون للحوار ضروره فى تطوير القصة أو فى توضيح احدى الشخصيات تتم كتابته كما فى الأدب وليس كما يرد فى المسرحية أو السيناريو التنفيذى

٣ - تخطيط المناظر

٣٠ صفحة

هذه مرحلة يتفادها عن قصد أو بدون قصد الكاتب الأديب الذى لم تتوفر له خبرة بصناعة الأفلام خاصة وأنه غير مطالب بتقديمها حسب بنود التعاقد معه . انها محاولة مبكرة نسبيا لحصر المناظر الفعلية فى الفيلم مع وصف بسيط لما يجرى فى كل منها من أحداث . دون ذكر أى حوار أو حواشى . وحتى يمكن اكتشاف وخلق نوع من الشكل المرئى للفيلم بدلا من الشكل الأدبى

انه تمرين مفيد ويمكن تعزيزه وتدعيمه - اذا توفرت الموهبة والوقت - برسم سكتشات تخطيطية لبعض اللقطات لكى تصور تنابع اللقطات والانتقال بينها

٤ - المعالجة

١٠٠ صفحة

توسيع آخر لتخطيط القصة ومن الأفضل أن يتم بعد تخطيط المناظر وأحيانا تندمج هاتان المرحلتان فى مرحلة واحدة . وقد تصبح هذه المرحلة ببساطة خطوة فى طريق تحويل تخطيط القصة الى معالجة كاملة الحوار . وقد تكون المعالجة مرحلة واضحة فى العقد . وقد لا تكون ويجب تسليمها أو الانتهاء منها فى موعد محدد

٥ - معالجة كاملة الحوار

١٨٠ صفحة

الاسهام الرئيسى الذى يقوم به عادة الكاتب غير المرتبط بصناعة الفيلم . ويشمل غالبا حوارا أكثر مما يلزم ووصفا أكثر مما يلزم وكمية

من التكرار الذى قد يعيد كنعليات أو اقتراحات لصانعى الفيلم أكثر منه كحرء أساسى من السيناريو النهائى ويمكن لآى تطوير نالى أن يعتمد على المادة الموجودة فى هذه المرحلة

٦ - سيناريو المشاهد الرئيسية ١٧٠ صفحة

أيا كان مدى اشتراك المخرج وارتباطه بالمراحل الخمس الأولى فإنه من الضرورى جدا أن يقوم بدور حاسم فى هذه المرحلة وفيما يليها من اعداد لسيناريو

وهذه المرحلة هى أساسا أول تحويل للمعالجة كاملة الحوار للاقتراب من شكل خطة العمل « والمشاهد الرئيسية عبارة عن أجزاء من الحركة والحدث كاملة فى حد ذاتها مثل المشاهد فى مسرحيات شكسبير ولكنها قد تختلف فى طولها من ثابيتين الى عشرة دقائق أو أكثر

ولا يتوقع أحد أن يتم فى هذه المرحلة التقطيع الى لقطات منفصلة أى لقطات قريبة ولقطات بعيدة الخ

يمكن لسيناريو المشاهد الرئيسية أن يكون وثيقة عمل للمراحل الأولى من توزيع الأدوار على الممثلين وتصميم المناظر وعمل الجداول الزمنية ووضع الميزانية (اذ لم تكن الميزانية قد تم تقديرها من قبل) (انظر ملحق ب)

٧ - السيناريو التنفيذى المبدئى ١٥٠ صفحة

يتوقف تطور المراحل ابتداء من المرحلة السابقة على أسلوب المخرج فى العمل قد يبدأ بعض المخرجين فى تقسيم كل المشاهد أى كل قطع مروع بحيث سهى الى المحاولة الأولى لخطة مركب اللقطات (المونتاج) وقد نكهمى البعض بمجرد صنع وتحسين سيناريو المشاهد الرئيسية دون تقسيمها الى لقطات منفصلة

ان السيناريو السعيدى المبدئى عبارة عن تطوير أكثر منه مرحلة

وان كان يطيب احيانا تقديمه مكتوبا على الآلة الكاتبة وعلى هذا يمكننا
اعتباره تقطيع مبدئي اذ قارناه بـ التقطيع النهائي »

٨ - السيناريو التنفيذي النهائي

١٢٠ صفحة

هذا الاصطلاح يشرح نفسه بنفسه ومع ذلك فنتيجة لبعض
الضغوط الخارجية او بعض الایحاءات الجديدة من صانعي الفيلم انفسهم
قد توجد عدة نسخ « نهائية » مختلفة وحتى بعد ان يبدأ التصوير
قد يستحد بعض التعديلات « وجرت العادة ان يتم نسخ كل من
هذه التعديلات على ورق مختلف في لونه وبذا ينتهي الامر بان يبدو دفتر
السيناريو التنفيذي النهائي وكأنه قوس قزح

والوضع المثالي هو ان يصبح السيناريو التنفيذي النهائي خطة
العمل الفعلية لجميع افراد الوحدة على ان تكمله مجموعات من رسومات
المنابع (لوحة القصة) توضح التكوين داخل كل لقطة

وبعض المخرجين من جهة أخرى لا يقبلون العمل بهذه الطريقة كما
يسرى من بعض المقتطفات المذكورة في أجزاء أخرى من هذا الكتاب
وبن تنصح كل مخرج مبتدئ بان يراعى كل الاحتمالات بكل جدية
قبل ان يفكر في الاستغناء عن السيناريو التنفيذي او عن رسومات
المنابع

يجب الا ينظر المخرج الى هذه الوسائل المعاونة وكأنها قضبان
سجن بل هي في الواقع وسائل تمكنه من الارتجال ومن اغتنام الفرص
التي تلوح في آخر لحظة : دون ان يضيع منه التدفق الطبيعي للفيلم

اعداد اللقطات

فى بداية كل يوم يقرر المخرج ما الذى سيصوره واذا كان يعمل حسب سيناريو تنفيذى تمت فيه دراسة كل لقطة فمن تكون امامه مشكلة يفرض أن التصوير يسير وفق الجدول الزمنى أما اذا كان المخرج يعمل حسب سيناريو مشاهد رئيسية وجدوله الزمنى يسمح بكثير من المرونة ، فغالبا ما يعد ما سوف يصوره طوال اليوم خلال الامسية السابقة وسوف ترتبط قراراته بمدى تقدمه فى العمل حتى تاريخه وبعدة اعتبارات عملية أخرى مثل مكان التصوير ومدى اعداده والاضضاء والتتابع يسواها ويساعده فى هذه الأمور المنتج الذى يريد أن يطمئن على أن الانتاج جميعه سينتهى فى الموعد المحدد ومساعد المخرج الذى يجمع جميع الفنيين داخل مكان التصوير ويتأكد من أن المنظر جاهز للتصوير وقسم التتابع الذى يطمئن على أن المناظر والملابس تتمشى مع اللقطات التى سيتم تركيبها بعد ذلك مع لقطات تصوير كل يوم

● الاجراءات

لكل المهنيين بما فيهم المخرجون السينمائيون طرقهم الخاصة فى سهر العمل لقد اكتسبوا بالخبرة بعض التدريبات البسيطة والاجراءات

المحدد الذى يفادون بها عدم الفعالية والذى يبدون بها لأفضل ظروف العمل الخلاق مهما كانت الظروف صعبة

والخطوات التالية تمر من الليلة السابقة للتصوير الى تصوير المنظر فى اليوم التالى وبالرغم من بعض التنويعات التى سنأتى ذكرها، فيما بعد إلا أن نظام العمل التالى يشكل الأساس بالنسبة لأغلب صانعى الأفلام الروائية

١ - الواجب المنزلى

مهما كان المخرجون قد أوفوا السيناريو حقه من الدراسة والمفحص فإن أغلبهم يقومون ببعض الواجب المنزلى كل مساء فيما يختص بالسيناريو من أجل تصوير اليوم التالى

وفى ضوء ما تم تصويره من قبل وبمزيد من المعرفة بالمهندس وبطام الفنانين وبعد مشاهدة المنظر (أو الموقع) فعلا وقد اكتمل بقطع الأثاث والاكسسوار الخ تتم إعادة فحص السيناريو بالاستمعاة بمسقط أفقى للمنظر (أو مجسم له) ورسومات التتابع (ان روبرت)

ومن الممكن فى أغلب الاحوال فى هذه المرحلة تحديد اتجاه آلة التصوير فى كل لحظة على الأقل ويدون المخرج كذلك فى نسخة السيناريو الخاصة به أين ينوى أن يقطع من لفطة الى أخرى مع توصيح زوايا التصوير التى استقر عليها على المسقط الأفقى للمنظر وعلى القسم الفنى (اذا توفر ذلك) أن يمدد بزوايا أفقية ورأسية لكل عدسة ومن الأفضل مده بزوايا واحدة قابلة للتعديل للاستعانة بها فى رسم زوايا التصوير على المسقط الأفقى

ويدون المخرج بكل وضوح فى كل زاوية على المسقط الأفقى رقم النقطة حسب السيناريو كما يدون أحيانا البعد البؤرى للعدسة المطلوبة مع تحديد حركة آلة التصوير

ويدون بعض المخرجين (مثل فال جيسيت) لقطاته كنقطة على مسقط أفقى كبير للمنظر لكى يتم تدبيسه صباح اليوم التالى على لوحة رسم تعلق على حامل صورة مثبت فى مكان واضح بالقرب من المنظر

وسرعان ما يكتسب المخرجون الذين يتبعون هذه الطريقة دون أن

يعبروا رأيهم كثيرا بعد ذلك سمعه الإحراف والكعاه وهم كذلك
بحمرون أنفسهم من الأسئلة التي تثير الغضب طوال يوم العمل

وفي الواقع فإن المخرج لا يقيد نفسه بالكامل مقدما فيما يتعلق
بتكوين الصورة ان ما فعله لا يريد الا قليلا عن مجرد تحديد اتجاه آلة
التصوير حسب ما يمليه تدفق الحركة منطقيًا مع الاحتفاظ لنفسه
بالمرورة والحرية بالنسبة لتكوين الصورة النهائي في كل اللقطات

وقد يقوم المخرج بتحديد زوايا التصوير على مساقط المناظر خلال
مراحل كتابة السيناريو والأمر يتوقف على طريقته الخاصة في العمل
ويمكن عندئذ نسخ هذه الرسومات وتوزيعها داخل صهجات السيناريو

أما اذا كان المخرج أكثر اطمئنانا الى قدرته على نأدية هذه المهمة في
المسأ. السابق بعد التعرف على الممثلين وبعد مشاهدة المنظر الفعلي
فيمكنه اتباع الطريقة الأولى

واذا كان يشعر انه غير قادر أو غير راغب أو لديه أي اعتراض على
نشر ما توصل اليه من قرارات فليس هذا عذرا لكي يهرب من نأدية
واجبه المنزلي وتكفي ساعة واحدة كل مساء من التأمل والفكير الهادئ
بعيدا عن الصخب وكل ما يشغل البال في مكان التصوير لكي تسهم
قدرا كبيرا في معالجة أهدأ لتنفيذ اللقطات داخل المنظر وفي راحة البال

واذا كان الفيلم يعتمد على الحوار فيجب على المخرج أن يستعد مقدما
الى مدى أبعد فإن الممثلين لا يرتاحون لاضافة جمل حوار جديدة في
آخر لحظة

أما اذا كان المخرج يتعامل مع ممثلين غير محترفين أو مع أطفال
أو اذا تضمنت الأحداث مشاهد مرتجلة فمن الضروري في هذه الحالة
تدوين ملحوظات عن كيفية الشرح والتقنين وتحريك الدافع

٣ - اعداد اللقطة

الآلة التي يحتاج اليها المخرج لكي يعد اللقطة هي محدد الرؤية
ويمكن شراء أو تأجير نماذج مختلفة من محدد الرؤية ذي السعد البؤري
المتغير ومن حجم الجيب كما يمكن تعليقه حول الرقبة كعلامة مميزة

سحب المخرج وكانت آلات التصوير الكبيرة دوات عازل الصوت في الماضي (وحتى آلات بولي كس الصغيرة) مزودة بمحدد رؤية يمكن فصله عن الآلة ويمتاز بدقته ويعتبر مثاليا لهذا الغرض

ومهما كان المخرج بارعا في تصوره للقطات في مرحله كتابه السيناريو فمن الغباء حقا ألا يحاول أن يمر بخطوات اعداد كل لقطة هامة في فيلمه حيث أن هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها الممثلين ووراءهم خلفية معينة هكذا يمكن للمخرج أن يختير تصوره المسبق باستخدام هذه العناصر الأساسية ألا وهي المثلون والخلفية

وأيا كان الجزء من المشهد الذي يتولى المخرج اعداده فعليه ألا يخلط بين خطوات الاعداد هذه وبين خطوات التدريب (البروفات) التي ستعرض لها في الفصل ٩

وهذه الخطوات الخلاقة هي أيضا وسيلة للاتصال فخلال مراحل اعداد اللقطة يعرف كل شخص من الموجودين ما هو المطلوب منه ومن القسم الذي يتبعه

والتركيز التام ضروري جدا وإذا توقف المخرج على سبيل المثال لكي يدخل في مناقشة فلسفية طويلة مع الممثلين فقد يجد أن طاقم الممثلين قد فقدوا اهتمامهم فيما يدور حولهم

أما بالنسبة للمخرج الجديد والذي يتكون فريقه عادة من مجموعة من الأصدقاء الذين تنقصهم الخبرة الكافية مثله فهناك ميزة أخرى أن التركيز المطلوب يساعد على الاطمئنان على أن كل عضو في الفريق يفهم المهمة المطلوبة منه بالكامل وتصبح النصيحة التي يمكن أن يقدمها ي فرد واضحة ومن السهل الحكم عليها وقبولها أو رفضها

وفي نهاية خطوات اعداد اللقطة تتكون لدى الممثلين فكرة سليمة عن حركاتهم ولدى مدير التصوير عن أين يضع مصابيحهم ولدى المصور عن أين يضع القضبان التي ستتحرك عليها آلة التصوير ومن يمسك عدسة سيستخدمها ولدى مسجل الصوت عن المكان الذي يشب عليه الميكروفونات ولدى فتاة التابع عن أي لقطات قريبة وخلافا

صويرها ولدى مساعد المخرج عن كيف يشرف على اعداد اللقطة من جانبه

٣ - فحص سريع للحوار

عند هذه الخطوة غالبا ما يغادر المخرج مكان التصوير ومعه الممثلون ويسم استخدام البدلين عادة ليحلوا محل الممثلين فى الأفلام الروائية حتى يستمر المصور فى توزيع الاضاءة وضبطها

وبينما ندور الاستعدادات يناقش المخرج المشهد مع الممثلين محاولا اكتشاف ان كانت هناك صعوبة فى الحوار وللتأكد من الجو المطلوب ، ما يطرأ على الصوت من تغييرات والتشديد على بعض المقاطع وسرعه المشهد

ويهدف هذه الخطوة بكل بساطة الى توفير الوقت الى جانب انها تضمن أن المخرج والممثلين لا يتداخلون أو يعترضون فى الفنيين ومعداتهم بينما يتم اعداد آلة التصوير ومعدات الاضاءة وباقى الأجهزة

وليس من السهل دائما تحديد ما اذا كان من الأفضل لك أن تبدأ بالتدريبات (البروفات) الفنية على أمل أن تقود الممثلين مباشرة من التدريب الى التصوير دون أى مقاطعة أو عاقبة أو أن نؤكد من أن الحركة أصبحت مضبوطة تماما قبل بدء التدريبات الفنية

وتتوقف المسألة هنا على التركيز أثناء بروفة معينة أكثر مما تتوقف على فصل المهام المختلفة عن بعضها وعلى المخرج أن يعتمد على أذنه هنا

وأحد القرارات الهامة التى على المخرج أن يتخذها هو متى يتوقف عن التدريبات لبدء التصوير

وهذا القرار سهل نسبيا اذا كانت النقطة مجرد لقطة قريبة لوجه ممثل واحد أما اذا كان هناك ممثلان أو أكثر فإن الأمر يزداد صعوبة ود يقدم الممثل الأول أفضل ما عنده من أداء مباشرة بينما قد يحتاج الممثل الثانى الى بروفات عديدة قبل أن يصل الى قمة أدائه

وليس المتوسط الحسابي هو الحل الأفضل للمثل هذه المشكلة فإذا كان الممثل الأول يحتاج الى بروتين بينما يحتاج الممثل الثاني الى ١٢ بروتين فليس حل المشكلة هو عمل سبع بروتينات الأمر الذي قد يؤدي الى نتيجة ليست رديئة ولكنها ليست جيدة كذلك

ويحصر الحل عادة في تحديد من هو الممثل الأكثر أهمية في اللقطة وعلى هذا الأساس نصل الى قرارنا وقد يحتاج الأمر الى إعادة تخطيط اللقطات حتى يصبح مثل هذا الحل الأفضل ممكن التنفيذ

وإذا نجعل المخرج في بدء التصوير قبل أن تستوفي البروفات حينها فإن التصوير المتزايد لننتج عدد من اعادات التصوير قد يؤدي الى أن يستمر الأداء في التدهور هذا الى جانب حقيقة أن المخرج يستهلك عندئذ كمية هائلة من الفيلم الخام بدون جدوى وإذا كان المخرج من جهة أخرى حذرا أكثر مما يلزم قبل أن يتخذ قراره ببدء التصوير فربما يكون أفضل أداء قد حدث فعلا أثناء التدريبات

وإذا كان الممثلون على مستوى جيد ويعرفون الآن أدوارهم وما هو مطلوب منهم فليس على المخرج أن يتدخل كثيرا عندئذ وتصبح مهمته مجرد ضبط الأداء أعلى أم أوطى أسرع أم أبطأ أكبر أم أصغر

وإذا كان طاقم الفنيين محدودى الخبرة فأفضل نصيحة لهم أن يعاملوا التدريبات بنفس الاحترام والجدية التي يعاملون بها مرات التصوير وإذا لم يركز كل منهم على عمله تركيزا حقيقيا فهناك خطورة أن تزيد مرات التدريب في عددها أكثر مما يلزم للممثلين ودون أى ضمان للتخلص من العيوب الفنية

- التصوير

عندما يقرر المخرج أن المرة التالية هي مرة تصوير يندفع عدد من الاحصائيين داخل مكان التصوير أخصائيو الماكياج ومعهم عبث انودرة وأخصائيو تصفيف الشعر ومعهم الفرشاة والمشط وأخصائيو الملابس ومعهم فرشاة الملابس وأخصائيو التناجيع ليصعدوا بأصابعهم ما يلزم تصحيحه الح أنها لحظة نصايق المخرج كثيرا لأن هذه

المصرفات تقطع الاندماج في الجو المطلوب وعلى هذا يجب أن سم كل هذه الاجراءات الرئيسية النفيسة بأقل صخب ممكن وبأقصى كفاءة ممكنة في الوقت نفسه

ومن المهم وللسبب نفسه أن تتحول خطوات العمل الروبوتية التي سم في آخر دقيقة لكي يبدأ التصوير الى اجراءات لا جهد فيها ويختلف هذه الخطوات قليلا من أستديو الى آخر نجد أحيانا أن قسم الكهرباء هو الذي يبدأ تشغيل آلة التصوير بينما نجد في أحيان أخرى أن هذا من عمل قسم الصوت المهم أن تتأكد من أن طاقم الفنيين يعرفون هذه الاجراءات جيدا وعادة تتم هذه الاجراءات كما يلي

١ - ينادى مساعد المخرج مطالباً بالهدوء وتضيء الليبات الحمراء ويعلن الأجراس

- يوضح المخرج أنه مستعد

٢ - يخبر مساعد المخرج قسم الصوت أن يدير أجهزته

- يخطر قسم الصوت آلة التصوير عندما يصل جهاز تسجيل الصوت الى السرعة المطلوبة (ويتم الاخطار شفويا أو مرئيا أو بواسطة لمبة حمراء)

٥ - آلة التصوير تدور ويلاحظ مساعد المصور جهاز التاكوميتر (جهاز معرفة عدد الدورات في الدقيقة) ليعرف متى نصل آلة التصوير الى السرعة المطلوبة .

٦ - فيخبر فتي لوحة الأرقام أن يسجل اللوحة

٧ - يعلن فتي لوحة الأرقام بيانات اللوحة ورقم مرة التصوير ثم بطرق المصفقة ، ثم ينسحب خارج اللقطة بأسرع وأهدأ ما يمكن

٨ - يتأكد المخرج أن كل شيء قد استقر ثم يقول عندئذ كلمة «حرارة»

والشخص الوحيد الذي يمكنه أن يقول « اقطع » هو المخرج الا في الحالات غير العادية وإذا أحس المصور مثلا أن هناك خطأ ما عند لحظة معينة فمن الأفضل أن يستمر في عمله فقد تكون اللقطة كاءلة من وجهة نظر المخرج ويمكنه بعد ذلك أن يغطي لحظة وفروع الخطأ المنقطه مرية أو بلقطة من زاوية أخرى

ولا مبرر إطلاقا للمريد من اعادة التصوير ما لم تكن هناك علة
يعزم تصحيحها ، أو لأن المخرج يريد أن يحدث تغييرا فعليا • والا فسيكون
من الصعب التمييز بين الاعادات فى جلسة مشاهدة المسح المبررة

وتصوير اعادة أخرى « للاحساس بالأمان » هو محض تصحيح
للفقد وفى الحالة قليلة الاحتمال جدا وهى حدوث حادث فى المعامل
فإن كلتا الاعادتين ستعرض للخربشة أو أيا كان ما سيحدث لها

وبعد من جهة أخرى أن المخرج اللبق يستخدم اصطلاح
الاحساس بالأمان « عند طلب الاعادة كمجرد عذر أمام الممثلين الذين
ثم يؤدوا دورهم على الوجه المطلوب

وفيما يلى يذكر سيدنى كول بعض المآزق التى قد يقع فيها المخرج
الجديد

بعد أن يستقر رأى أغلب المخرجين على تفاصيل اللقطة كما
يريدونها فإنهم ينمشون مع اقتراحات المصور فيما يتعلق بالعدسة
المناسبة لذلك الموقف قد يحدد بعض المخرجين مقدما نوع العدسة التى
يريدونها ولكن قد يكون لدى المصور أيضا بعض الأفكار التى يسهم
بها فى التنفيذ قد يقول مثلا « إذا صورنا من الخلف هنا مستخدمين
عدسة ٥٠ مم فإنها سنبدا أفضل » يجب أن يكون المخرج عمليا بالنسبة
لهذه الأمور وهذا سبب آخر لماذا يكون من الأفضل له أن يحل هذه
المشاكل مثل مشكلة اختيار العدسة فى مكان التصوير ولا يفيد
المخرج الجديد شيئا أن يندفع داخل مكان التصوير قائلا « آلة التصوير
هنا العدسة ٥٠ مم المسافة ١٢ قدما وبوصتان أنت تقف هنا الآن
ثم تتحرك الى هناك » ثم يتوقع أن يشعر الجميع بأنهم يسهمون فى
الجهد المطلوب قد نكون قد توصلت الى فكرة وافقة مقدما عما نريده
ولكن عندما تعد اللقطة قد يكون لدى المصور بعض الاقتراحات القصة
التي قد تغير جذريا كل ما خططه كما قد تجد أيضا أنه بمجرد واحد
العنانين فى مكان التصوير فقد تصدر منهم بعض الأفكار الجديدة •
شعرون مثلا أنهم لا يرتاحون للحركة المطلوبة منهم داخل اطار
الشخصيات المطلوب منهم أدائها ويجب تشجيع كل هذه الطوبىات
وكل هذه الأفكار على أن يسيطر المخرج عليها بطمعة الحال

وفيما يلي يؤكد جوزيف لوزي الأسلوب الذي يور أن يتم به تصوير اللقطة أو المشهد كما يناقش هذا الأمر كاملا مع مدير التصوير والمصور

« انسى لا تحاول اطلاقا أن تؤدي مهمة اى من العيين بالسيابة عنه انسى لا أقول » أريد فى هذه اللقطة أن أستخدم ال ٣٢ « (أى عدسه بعدما البورى ٣٢ مم) لدى معرفة تامة بالعدسات التى يمكن استخدامها بما فى ذلك بعض العدسات غير الشائعة الاستخدام ولكننى أميل عند مناقشة اللقطة مع المصور لأن أقول « أريد لقطة بعده جدا واعتقد انه لهذا السبب يجب أن تكون من أعلى » هناك قواعد عامة لاختيار العدسات قد أناقشها خلال مرحلة التحضير والاعداد قد أقرر على سبيل المثال أن أصور الفيلم جميعه فى لقطات عامة ولقطات قريبة بدون أى لقطات موسطة وقد لا تقطع اللقطات القريبة أجزاء من الوجه الا قرب نهاية الفيلم وقد بعطينا تطور اللقطات أساسا فيلما يتكون من لقطات بعيدة جدا مع تحرك تدريجى نحو اللقطات القريبة جدا من الوجه »

ويجب تنظيم اللقطات التى يتم تصويرها فى المواقع الفعلية مفده. حيث قد يفقد المخرج الاتصال بالمصور فى بعض الاحيان أو قد يضطر المصور لأن يصور ما يمكنه بحرية وبسرعة

وفيلم « أشكال فى منظر طبيعي » نبله تمتد فيه بعض الحركات لفره طويله أحيانا فى الهليكوبتر وأحيانا على الأرض وهناك فى بعض المشاهد الأخرى لقطات تثبت فيها آلة التصوير مع مزيد من القطع ويلزم لمثل هذه الحطة فى التنفيذ قدر كبير من الاعداد وأناقش هذا مع مصمم المناظر ويتوقف الأمر على من يكون هذا المصمم وأناقشه مع دة التابع حتى تكون لديها فكرة عما أفعله كما أناقشه دائما مع مدير التصوير وربما مع المصور أيضا ويتوقف هذا على مدى كفايته أما اذا كان يعمل معك شخص مثل جيرى فيشر وهو أحد المصورين المفضلين فى العالم الى جانب أنه أحد مديري التصوير غير العاديين فىلما تصل مهمة المصور الى دور كبير ، اذ لم يعمل معه مصور يقترب من قدراته هو أيا كان الأمر فاننى أناقش هذه الأمور وأحاول أن أبين نوع الوضوح (التركيز البورى) الذى أريده وكذا عمق محال وضوح الصورة ومقدار تقريب المسافات وأى عوامل تشويه أخرى ان وجدت قد تكون لدى

فكره استخدام ال ٣٢ ولكننى اترك للمصور فرصة اقتراح استخدامها
قد نجرب عدة عدسات ولكننا ننتهى فورا بال ٣٢ ولكن بالرغم من
ذلك قد يحدث عندما انظر الى اللقطة أن أحدها غير صالحه ربما لانها
لقطة متحركة أو لأسى أريد أن تقترب اللقطة من يد أحد الأشخاص أو
من حاتم فى اصبعه ولا يمكنى الاقتراب بالقدر الكافى لذا يجب تعديل
اللقطة كما يجب مناقشة هذا التعديل « (لوزى)

وهناك عنصر يجب مراعاته عندما بعد كشف ترتيب تصوير
اللقطات وهو المنظر الذى سيستخدم فى هذه اللقطات بالذات فبعض
المنظر تصعب اضاءتها أو يصعب تصوير اللقطات داخلها فى تابعها
الصحيح وما يساعد هنا أن نضع كشف اللقطات فى الترتيب الذى
لا يستدعى فك أى جزء من المنظر أو إعادة توزيع الاضاءة

« اذا كان لديك منظر عبارة عن حجرة يدور فيها مشهد من الحدث
ينجبه فيها الأشخاص فى اتجاه واحد فانك تعد اضاءة المنظر للقطعة فى
ذلك الاتجاه وقد ترغب عند نقطة معينة أن تحصل على لقطة تقاطع
معها قد تستدعى التصوير فى اتجاه آخر ان هذا يعنى إعادة توزيع
اضاءة المنظر مما قد يستغرق ساعة من الزمن ولتفادى هذه المضايقة
يجب أن تصور اللقطات التى تدور خلال هذا المشهد من الحدث وبنفس
توزيع الاضاءة وراء بعضها سوف تجد أنه من الأسهل لك أن تجعل
الممثلين لا ينبعون التابع الفعلى للقصة عن أن تضايق مدير التصوير
والمصور بحريتهما داخل المنظر طوال الوقت (كلارك)

وهناك اسباب اخرى واضحة لعدم التصوير حسب التتابع النهائى
بدينام قد تنقسم الأحداث بين موقعين أو أكثر مع العودة فى القصة
الى موقع معين منها ويتم تصوير كل اللقطات التى يلزم بصورها فى
موقع واحد فى دفعة واحدة بقدر الامكان أيا كان موقعها النهائى من
الفيلم ونصل الى الاقتصاد فى تأجير المعدات اذا صورنا كل اللقطات
التي ندرمها هذه المعدات فى دفعة واحدة كما يمكن أيضا تخفيض احوار
الممثلين بهذه الطريقة خاصة الممثلين الذين يظهرون فى اجزاء منفردة
من الفيلم وقد يتركز الحدث الرئيسى فى الفيلم حول حدث طبيعى
أو قد تتطلب حدث « يحدث مرة واحدة أن يتم تصوير جزء من الفيلم

● خصائص الأبعاد المختلفة للقطات

للقطة البعيدة جدا

هناك ثلاثة أغراض رئيسية وراء استخدام اللقطة البعيدة جدا ولا ، يمكنها أن توضح المكان اعام لأحداث الفيلم وعالبا ما تستخدم هذا الغرض في بداية أفلام رعاة البقر أو في بداية فيلم عن مدينة معينة حيث تقوم اللقطة باستعراض ناطحات السحاب أو خلافة واستخدام للقطعة البعيدة جدا في هذا الغرض يجعلها أساسا لقطة بنائية أو أسيسية



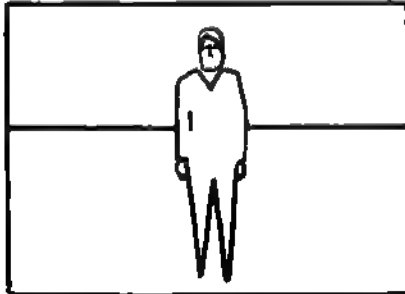
لورانس العرب ١٩٦٢ ديفيد لين نموذج جيد للقطعة البعيدة جدا

ثانياً يمكن استخدامها لالقاء نظرة شاملة على ساحه الأحداث أثناء
 «عديم خاصة حين يدرم ادراك حجم معركة معينة ومدى حدتها وهناك
 مثال مبكر لاستخدام اللقطة البعيدة جداً في هذا الغرض في فيلم «جريفيث
 مذبحه» لقد وصع جريفيث آلة التصوير فوق تل بحيث يسهل على
 المخرج أن يشاهد «وأت الطرفین المتحاربين وهما يقتربان من بعضهما
 قادمان من طرفي الوادي المتضادين في وقت واحد

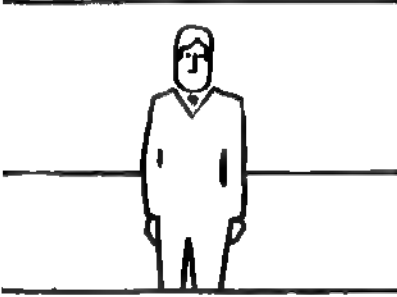
ويحدث الاستخدام الثالث لهذه اللقطة عندما يكون من الضروري
 عزل انسان عن بيئته أى عرض موقف فلسفى بصورة مرئية ونجد
 مرة أخرى ان فى أفلام رعاة البقر مجالاً صالحاً لهذا الاستخدام ان راعى
 البفر الذى يعبر وحده أرضاً منبسطة لا نهاية لها يرمز الى كفاح الفرد ضد
 البيئة المعادية ولقد استخدم «إيمشويلر لقطة ماثلة فى فيلمه «النسبية»
 ولكن بطريقة مختلفة لقد وضع بطله على قمة جبل بعيد فى نهاية فيلمه
 الذى تميز بوفرة لقطاته القريبة وهكذا بدأ الانطلاق من التوتر المرئى
 ليؤكد ضلالة شأن هذا الرجل وسط الكون المحيط به

اللقطة البعيدة (أو العامة)

هذا النوع من اللقطات قريب فى
 خواصه المميزة من اللقطات البعيدة
 جداً وان كان أكثر فائدة عند
 استخدامها كلقطات تأسيسية هنا
 وضوح أكثر لتفاصيل حركة الانسان
 وادراك أقل للبيئة الكاملة المحيطة
 به ويصبح فى امكان المتفرج أن
 يركز انبساطه على كل ممثل على
 انفراد وعلى هذا يجب على المخرج
 فى هذه الحالة أن يرتب مقدماً العلاقة
 بين كل الأشخاص الذين يظهرون
 داخل اطار الصورة لا يكفيه أن



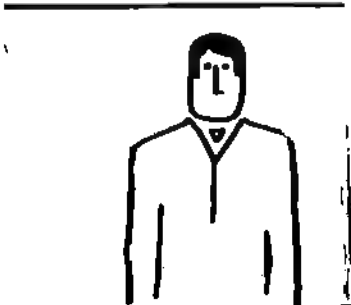
يهم بحركة الممثل الرئيسي
«ركب كل السائق بلا عمل يجب
أن نكون لكل حركة داخل الصورة
نسى تضغه الى المشهد بأكمله

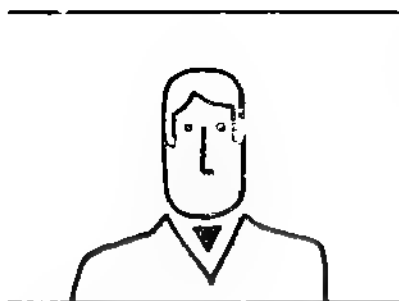


واسمى بـ «اللقطة التي يقطع الجسم
عند الركبة باسم «اللقطة هوليوود»
وذلك لكثرة ظهورها في الأفلام التي
كان يخرجها رجال هوليوود خاصة
في فترة الثلاثينات والأربعينات
إلا أن أغلب المخرجين المعاصرين
يجدون فيها حلا بغيضا لعدم
إرتياحهم للنسبة التي تظهر من جسم
الإنسان خلالها وعليه فيجب تفادي
هذه اللقطة

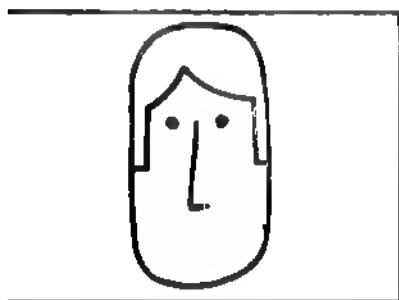
اللقطة المتوسطة

هي لقطة للجسم أساسا يتم
فيها استبعاد البيئة المحيطة به وبذا
يصبح الجسم هو محور الانتباه
ويمكننا في هذه اللقطة أن نشاهد
الجسم بأكمله أو كل ما يعلو الركبة.
ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند
تطوير العلاقات بين الأفراد وإن كان
يقصصها التركيب العسي الذي توفره
اللقطة القريبة



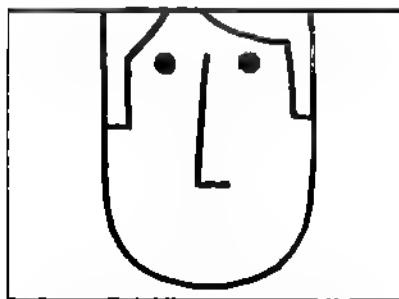


اعطه دربة للوااس وا:كساء



كعطة واس

سنة



كعطة وچي

وجه الممثل فقط أن يكون مصدرا لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامي هنا ينصح بعبير الممثل الى أقصى حد كما يمكنه أن يوضح أمامنا روح الشخصية التي يؤديها ومزاجها العام ويمكن لهذه اللقطة أن تكشف لنا عن الكثير من الأفكار والمواقف الذهنية التي تمر بها الشخصية وإذا تم تفضيل لقطة الوجه فقط على لقطة الوجه والكتفين، فيجب على المخرج أن يمضى وقتا أطول مع الممثل حتى يتأكد من أنه قد أدرك الدافع من وراء تقديم هذه اللقطة •

وعلى المخرج أن يستفيد من تصوير لقطات قريبة جدا لتفاصيل صغيرة لكنها موحية قد يستغلها مركب الفيلم فيما بعد والأيدى هي أقوى أجزاء الجسم تعبيرا واللقطات التي تعزل الأيدى أو خائفا عن كل ما يحيط بها يمكن أن يكون لها أعظم اثر درامى

وتتميز جميع أنواع اللقطات القريبة بوقع المؤثر على الشاشة ولذا يجب استخدامها بمنهى التحفظ اننا نرى لقطات قريبة دون أى مبرر لاستخدامها ، وهذا ما يحدث غالبا فى التلفزيون ويحتاج التلفزيون بحكم شاشته الصغيرة الى المزيد من اللقطات القريبة ، أكثر مما يحتاج الفيلم الذى يعرض فى دار السينما

ولذا يحتاج مخرج التلفزيون الى أن يفرس فدرا أكبر من المعانى فى لقطاته ولا يجب أن ننسى أن قوة أى لقطة لا تنبع من تكوين الصورة بل تنبع أيضا من السياق الموضوعية فيه أى ما يسبقها وما يليها من لقطات وعلى هذا يجب أن يتأكد مركب الفيلم من أن كل لقطة قريبة تظهر فى مكانها المناسب داخل المشهد حتى يكون لها أقوى وقع ممكن

● اللقطة القريبة المندرجة Cut-in

من أجل المزيد من إثارة الاهتمام بالجانب المرئى أو لتصعيد الاهتمام بالجانب الدرامى يحتاج المخرج الى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينقل المتفرجين قريبا من مركز الأحداث ويسكه أن يقترب من الأحداث اما بالانتقال بآلة التصوير تدريجيا تجاه ما يحدث أو بأن تبقى آلة التصوير كما هي ويكتفى بتحريك أجزاء العدسة الزوم ولكن الاقترب



«راعى بقر منتصف الليل ١٩٦٩ جون شلينجر

مما يدور بين الاهتمام من الناحية المرئية ولا يجب أن يقتصر ذلك
التصرف على حالة تصعيد الصور أو فى حالة الذروة السريعة ويلزم أن
تتم اللقطة المندرجة فى تشابح سليم مع اللقطات التى تسبقها ولكن
لا يلزم أن تتم من نفس زاوية وجهة النظر كما فى اللقطة الرئيسية
من الأفضل هنا أن نحرك آلة التصوير حوالي ٢٠ درجة وأن تقترب من
الممثل عدة أقدام ويتوقف الأمر بطبيعة الحال على نوع العدسة
المستخدمة وإذا لم نحرك آلة التصوير بالقدر الكافى فسوف تستجد
مشكلة حرجة فى تركيب اللقطة بين باقى اللقطات

ويجب كذلك مراعاة خطوط النظر (أو خطوط العين) لضمان
سلامة الاخراج ولقد جرت العادة أن يحدد المخرج للممثل بكل دقة

أى جانب من آلة التصوير ينظر اليه وعلى أى ارتفاع وما يساعد الممثل
كثيراً أن يجد شيئاً محدداً ينظر اليه

وقد ترتبط اللقطات القريبة المندرجة التى لا تعرض أشخاصاً
بعرض بعض تفاصيل مراحل الصناعة التى قد لا تتضح خلال اللقطات
العامة فى هذا النوع من الأفلام قد يكتسب إيقاع الأفلام التعليمية المزيد
من الحيوية إذا ما تم فحص تجاوب المتفرجين بعناية مقدماً خلال مرحلة
التحضير لكل منها وتحديد العدد اللازم من اللقطات القريبة المندرجة
التى تثبّر الاهتمام بما يدور أمام المتفرج

ويمكن أيضاً استخدام اللقطة المندرجة كوسيلة بسيطة لكنيسة
الوقت فى الأفلام الصناعية مثلاً التى تعرض لمراحل مكررة معقدة
يمكننا أن ننقل المتفرجين ليقترّبوا من مركز الأحداث وهكذا يمكننا
الشخص من فاصل زمنى مقبول إذا ما قطعاً مرة أخرى لنعود إلى اللقطة
الرئيسية وقد أوشكت المرحلة على الانتهاء

● اللقطة المقتطعة cut-away

كما يدل الاصطلاح فإن اللقطة المقتطعة تنقل اهتمام المتفرجين
بعيداً عن الحدث الرئيسى لفترة وجيزة ربما إلى شخص يراقب الحدث
الرئيسى أو إلى لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسى ولكنها ليست جزءاً
منه ومثال ذلك اللقطات المقتطعة لبعض المتفرجين على سباق السيارات
وهم منفعلون أو فى أى حدث رياضى آخر ويمكن لمثل هذه اللقطة إذا
ظهرت فى الوقت المناسب أن تزيد من إثارة المشهد كما يمكن أن تتضح
نائدتها لمركب الفيلم لكى يتعد عن الحدث الأصل عندما يجد صعوبة
فى وصل لقطتين ممتدتين إلا إذا أدخل اللقطة المقتطعة بينهما

وربما كان الاستخدام الشائع للقطعة المقتطعة هو لقطة رد الفعل
قد يكون لرد فعل شخص ثالث يستمع إلى حوار يدور بين اثنين عنصر
درامى هام فى السرد وقد يستفيد منها المخرج إذا توفرت لديه لقطة
بأسسه لا حركه فيها فإن اللقطة المقتطعة هنا تكسبها نوعاً ما



«اكتوبر ۱۹۲۷ سرجى اېژنسان»



مورجان حاله مناسه للعلاج ۱۹۶۶ كارل راسى

وبعس الطريقة يمكن توصيح مدى تعقيد الحركة بتقديم لقطة مقتطعة
نوصح رد فعل أحد المتفرجين

وهناك استخدام آخر للقطعة المقتطعة يثير الاهتمام كان قد قدمه
أيزشتاين في فيلمه « أكتوبر » لقد أعطت اللقطات المقتطعة في هذا
الفيلم بصورة مجازية داخل الشخصيات مثل كرينسكى الذى كان يتم
التدرب عليه بلقطات مقتطعة لطاوس وباستخدام اللقطة المقتطعة بهذه
الطريقة فإنها تضيف شيئا لتفهم الشخصية أو الموقف

والفرق الأساسى بين اللقطة المقتطعة واللقطة المندرجة هو أن
اللقطة المقتطعة ليست بالضرورة جزءا من اللقطة الرئيسية بينما اللقطة
المندرجة لابد أن تكون كذلك وعلى هذا فمن المتبع لمساعدة
المتفرج المندرجة لبعض التفاصيل ولكن لأن اللقطات المقتطعة ليست
جزءا من اللقطة الرئيسية فلا يلزمنا هنا استخدام لقطة تأسيسية ويمكن
ادخال اللقطة المقتطعة في الوقت الذى يتفق مع الحدث ومع إيقاع
المتفرجين على تفهم السرد أن نستخدم اللقطة التأسيسية قبل استخدام
المشهد .

● التصوير فى حيز محدود

لقد المأزق التى قد يتعرض لها المخرج هو هل يصور فى ظروف
صعبة فى مساحة مقيدة ، أم يعيد خلق المنظر فى الاستديو وان كان
جون شليسنبجر يقرر تفضيله بوضوح للتصوير داخل الاستديو إلا أنه
يؤيد أن يكون للمنظر داخل الاستديو نفس قيود المكان الأصلية بالنسبة
للغنيين الذين يعملون معه حتى يمكن المحافظة على الصفات الأصلية
للمنظر

لقد تمت إعادة تشييد حجرات فندق السيارات (المونيل) بكل
دقة داخل الاستديو فى فيلم « واهى بقر منتصف الليل » اننى أبحث
عالميا بكل عناية عن موقع فعلى يكون اقرب ما يمكن لشخصية المنظر الذى
أريده . ثم أعيد تشييده داخل الاستوديو كانت كل المظاهر الداخلية
الرئيسية فى فيلم « واهى بقر منتصف الليل » مناظر مشددة ولكنى

يكتسب المنظر المظهر المناسب كنا نضيف اليه السقف ثم أرض تماما أن يحرك المصور ذلك السقف بعيدا ويصبح عليه أن يوجه إضاءته من فوق الأرضية أو أن يعتمد في إضاءته على لمبات عارية تبدل في منتصف الحجرة كما كان سيفعل لو كان يصور في موقع فعلي وبلى هذا صفات معينة في إضاءة المنظر فمثلا هذا هو ما فعلناه بالصيطة بالنسبة لحجرة الفندق التي يعتدى فيها جو على الرجل لقد أعدنا ظهورا للمبات القوية البشعة التي نجدها في حجرات مثل هذه الفنادق وكانت هذه هي الصفة التي أملت نفسها علينا أما حجرة راتسو فأنها كانت أكثر حقارة ونظرا لأنه لم يكن فيها كهرباء فأنها بدت أكثر نعومة يجب أن نراعى دائما ما تمليه حقيقة الموقف وبالطبع هذه هي الطريقة التي أفضل أن أفعل بها الأشياء وإن كنت في نفس الوقت أفهم تأنها لماذا تنال الإضاءة ذات الأسلوب المتميز إعجابي في فيلم فيسكونتي «اللاعين» وفي أفلام ستيرنبرج»

وظهرت مشكلة أخرى مماثلة في فيلم «راعى بفر منتصف الليل» في مشهد الحفلة وكان الدافع الدرامي حسب سياق السرد أن ينتقل جو باك وراتسو خارج حياتهما العادية الى فترة قصيرة من الخيال الغانزاي

« كنا أصلا قد صممنا مشهد الحفلة بحيث يدور في دور علوى في قرية جرينتش وكان صاحب الحفلة شخص يملك مبالغ طائلة من المال وكان يصنع أفلاما سرية وذلك بأن يدعو أى شخص يعثر عنه في الطرقات لكي يقوم بتصويره في أفلامه وكانت هذه المهمة تنتهى طبعا بكمية من الأفلام البذيئة (بورتوجرافي) وهكذا وجدنا نفسنا داخل مجال نشاط وادهول وبالتالي قررنا ألا نتصرف على ذلك النحو وننتهى الأمر بأن شيدنا منظرا يتكون من ستائر سوداء وببضاء لكي تخفى ما يدور وكان أول ما خطر على بالنا أن نجعل جو باك وراتسو يسرحا في هذا الجو الغريب عليهما تماما أردنا أن نخلق حدثا نمزج فيه وسائل تعبير مختلفة نستخدم فيه أفلام سرية وإضاءة منحركة منعيرة وكل ما الى ذلك (كان هذا عام ١٩٦٧ عندما لم يكن هذا الصنف كليشييا متكررا) وقدم هذا المنظر قدرا كبيرا من المرونة لمدير التصوير وللمصور فصورنا كمية هائلة من الفيلم الخام » (شليسنجر)



الطرف العميق ١٩٧٠ برجي سكوليموفسكى

وهناك معالجة مختلفة لمشكلة مماثلة للنصوير في حيز محدود طبقها
برجي سكوليموفسكى في فيلمه «الطرف العميق» ولقد تم نصوير
أغلب هذا الفيلم في حمامات شعبية في ألمانيا بعد أن أعيد طلاؤها بعناية
لأخذ المظهر الانجليزى وكانت أحواض الاستحمام (البانيو) التي
يستخدمها الجمهور موضوعة في كبائن صغيرة متجاورة واختار
سكوليموفسكى أن يستخدم واقع المكان الفعل عن أن يعيد تشييده داخل
الاستديو

أردت في مشهد الاعواء أن استخدم الصوت المعلن ولذا قررت
أن استخدم آلة تصوير أريفليكس ٣٥ داخل صندوق وكامت الكابينة

صغيرة جدا في الواقع لا يريد اطول صلح فيها عن ١٨٠ مترا وعندما احترت هذه الكايبنة بالذات لتصوير هذا المشهد كانت أوضاع آلة التصوير في مخيلتي تماما كان أحدها سهلا يتم فيه التصوير من خلال الباب أما الآخر فكان صعب التنفيذ بالنسبة للمصور الى اقصى حد كان عليه أن ينكمش في أقصى ركن بعيدا عن البابو وكان المكان المخصص له وراء آلة التصوير صغيرا جدا وكانت معنا عدسة روم وبنت اللقطة على ما يرام حيث لم يكن لدينا تحريك أفقي الا في أقل نطاق »

والفرصة الوحيدة التي صور فيها شليسنجر في الموقع الفعلي بكل ما يضمه من قيود كان في اللقطات الختامية في فيلم راعي بقر منتصف الليل ، داخل الاتوبيس وكان السبب الرئيسي وراء اختياره التصوير في الموقع اتساع المساحات الزجاجية في الاتوبيس مما كان سيجعل إعادة التشييد داخل الاستديو صعبة وليست بنفس التأثير

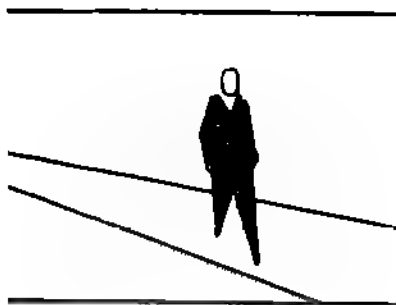
كانت احدي مشاكلنا التنظيمية أن نتحرك بالاتوبيس خلال الطرق الرئيسية بين المدن ثم نخرج على طريق عودتنا الى الطريق الذي بدأنا به وعند نفس النقطة بالذات حتى يمكننا أن نعيد تصوير اللقطة نفسها وكان علينا أن ننزع بعض مقاعد الاتوبيس من اماكنها وكنا نستخدم آلة تصوير اريفليكس بعازل للصوت وأحيانا آلة تصوير متشيل كنا نستخدم آلة تصوير بعازل للصوت طوال الوقت الا عندما كنا لا نحتاج الى تسجيل حوار وبالرغم من أننا قمنا بتسجيل مسبق لأغلب الجمل التي سيقولها هوفمان وفويجت في هذه اللقطات الختامية فقد وجدنا أن ما سجله هوفمان مؤخرا كان أقل جودة مما سجله أثناء التصوير الفعلي وكان علينا مراعاة المناظر التي تبدو في خلفية اللقطات عند تركيبها ، وأدى هذا الى صعوبة التركيب النهائي الى حد كبير ومن حسن الحظ عثرت على شخص بارع في نيويورك ليؤدي هذه المهمة وانتهى الامر باستخدام جمل الحوار التي سجلها فويجت فيما بعد مع جمل هوفمان التي سجلها من قبل وكانت النتيجة رائعة »

التتابع المرئى

روح السيناريو هي الفكرة الرئيسية التى يختارها المخرج أو كاتب السيناريو وسوف تنتقل هذه الفكرة الى المشاهدين من خلال تدفق الصور المرئية التى سيكون لها معنى اذا شوهدت كل منها على انفراد وسيكون لها معنى آخر اذا شوهدت مرتبطة ببعضها وعلى المخرج أن يختار الصور التى عندما يتم تركيبها مع سواها فانها تنقل فكرته كأفضل ما يمكن وكل صورة عبارة عن فكرة وكل مشهد عبارة عن تتابع أفكار عندما يتم تركيبها فانها تعطى تدفقا متجانسا ومنطقيا وعلى المخرج عندما يرسم السيناريو التنفيذى أن يتأكد من أن كل لفظة سوف تضيف الى ما يعرضه الفيلم ككل لا أن تسبب للمتفرجين أى ارتباك مهما كان قليلا الا اذا كان هذا هو ما يقصده المخرج كما فى حالة أفلام التشويق

يجب اذا أن نرى اللقطات كجزء من التتابع العام تتابع الجوار وتتابع الفكرة أو تتابع السرد الذى يمكن المشاهدين من ادراك النقاط الرئيسية فى المشهد ومن ربطها بالنقاط التى تعرضها المشاهد الأخرى أن هذا التتابع للأحاسيس هو الذى يكسب بناء الفيلم قوته

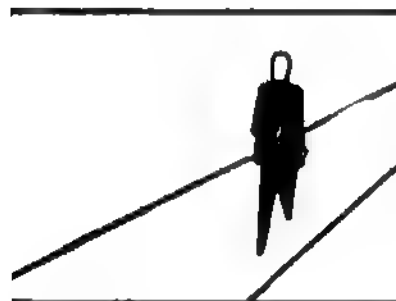
ولقد سبق لصانعى الأفلام فى الأيام الأولى لتطوير السينما أن أدركوا الطريقة التى يقرأ بها المشاهدون الصور على الشاشة فى سياق



نقطه ۱



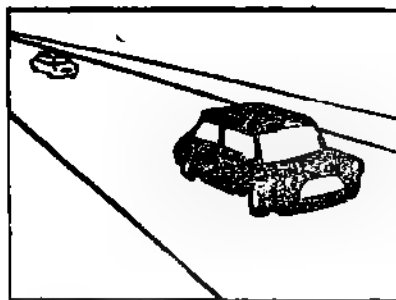
نقطه ۲



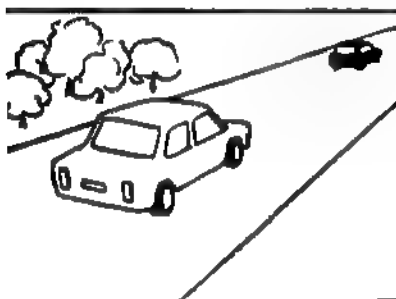
نقطه ۳



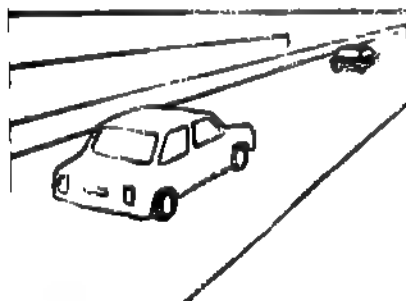
نقطه ۴



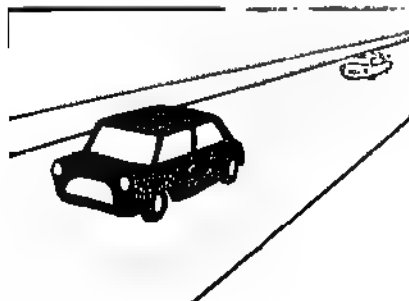
243



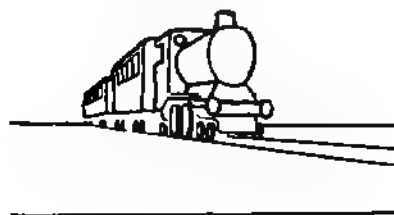
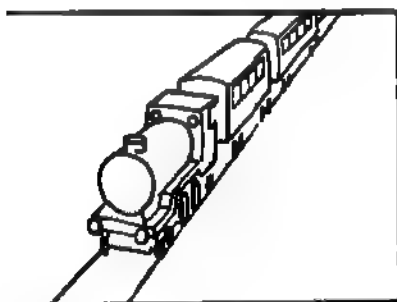
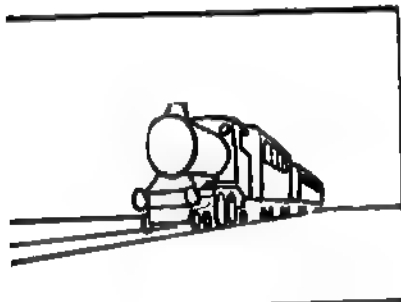
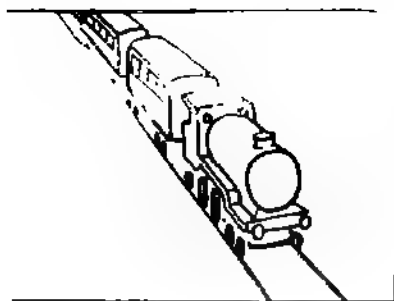
244

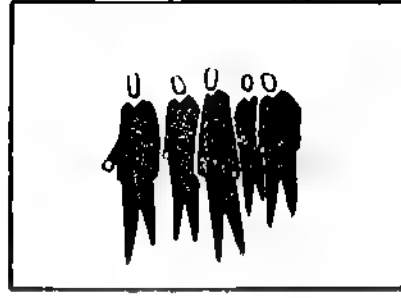
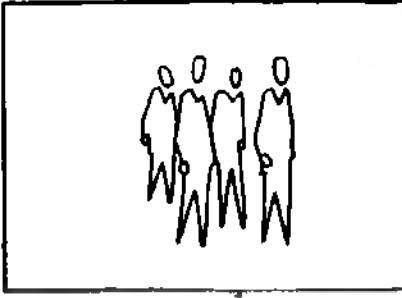


245



246



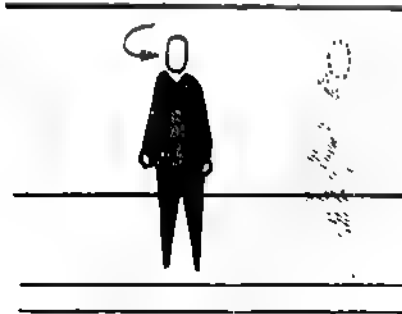


عندما نعرض لمجموعتين من الناس لا علاقة بينهما ونراهما في لقطات متتالية تسيران في نفس الاتجاه على الشاشة فلا إشارة هنا لأنهما ستلتقيان بالضرورة أما إذا أراد المخرج أن يوحي بأن المجموعتين ستلتقيان عند نقطة محددة فعليه أن يعرضهما وهما تتحركان في اتجاهين متضادين على الشاشة في لقطات متتالية نرى في اللقطة ١ : مجموعة من الرجال تتحرك من يمين الشاشة الى يسارها ونرى في اللقطة التالية مجموعة أخرى تتحرك من يسار الشاشة الى يمينها الايعاء هنا أن المجموعتين ستلتقيان في لقطة مقبلة

ويمكن من الناحية الدرامية الاستفادة من هذه الطريقة لابرار الصراع بين مجموعتين متعارضتين أو حتى بين شخصين أو أكثر يقدمون من أماكن مختلفة ولكنهم سيتقابلون عند نقطة معينة واستخدام تتابع الاتجاه على الشاشة لزيادة التشويق هو أحد الكليشيهات السينمائية القديمة وأساس الذروة في عديد من أفلام رعاة البقر كما يوفر التدعيم اللازم للبناء المرئي لكثير من الأفلام الحديثة

٥

٤

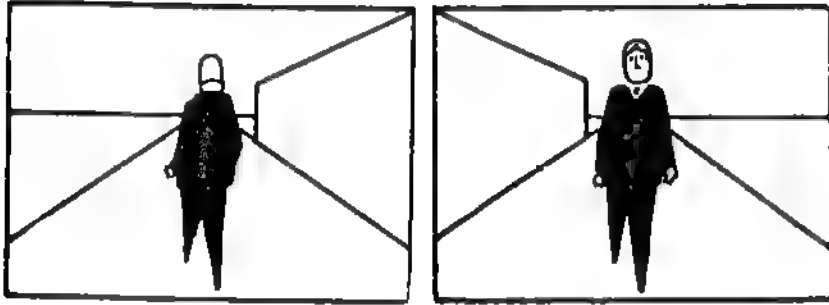


ذكرنا من قبل أن تغيير الاتجاه على الشاشة دون تقديم تفسير يبرره يسبب ارتباكاً في أذهان المخرجين ولكن هناك حالات يرغب فيها المخرج من حق في تغيير المدق المرئي العام للفيلم لأهداف درامية ولأهداف جمالية أيضاً أن الفيلم يصبح مملاً من الناحية المرئية لا محالة إذا كان الناس فيه يتحركون في اتجاه واحد طوال الوقت على الشاشة وأسهل طريقة لتغيير الاتجاه على الشاشة هي أن يقوم الممثل بتغيير اتجاهه خلال لقطة واحدة قد يكون متحركاً من اليمين إلى اليسار على الشاشة ثم يستدير عند منتصف المسافة أثناء التصوير ويسير ليعود إلى حيث بدأ ويخرج من يمين الشاشة لقد تمت إعادة توضيح الاتجاه على أنه من اليسار إلى اليمين ويجب عليه في اللقطة التالية أن يدخل من يسار الشاشة

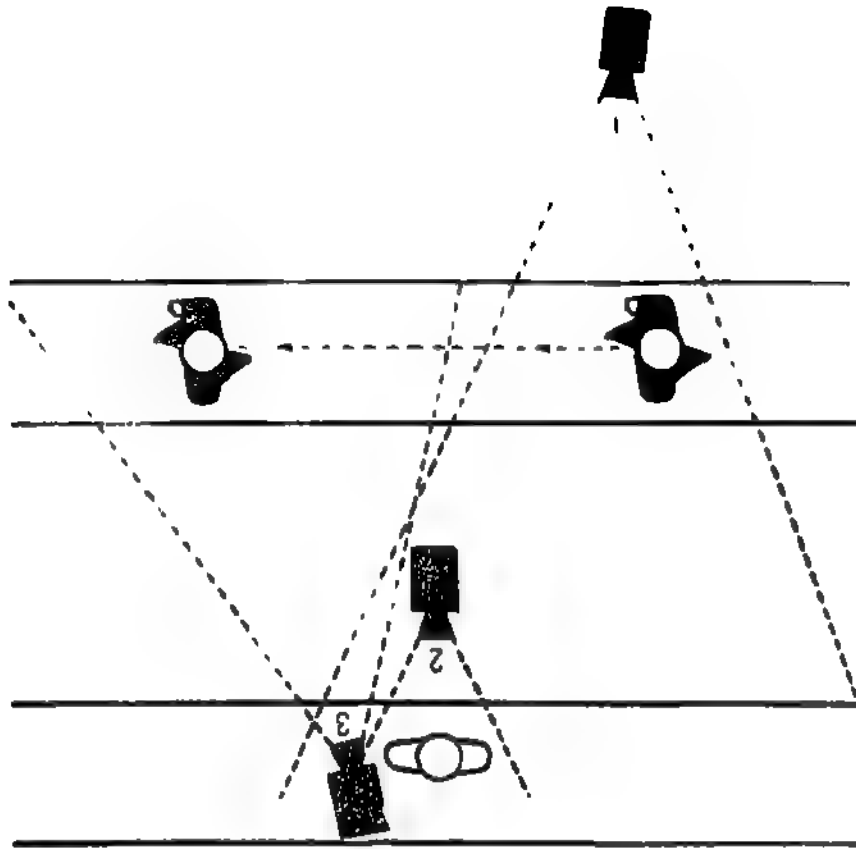


هناك لقطات تعتبر محايدة فيما يتعلق بالاتجاه على الشاشة ويمكن استخدامها كلقطات بينية (أي تدخل بين لقطات أخرى) إذا حدثت هناك وقفة في الحركة ذات الاتجاه المحدد أو إذا أراد المخرج أن يغير من وجهة نظر آلة التصوير ولقطات الحبول أو رجال يجرون أو المرور في الطريق الخ التي تنقسم لتمر من جانبي آلة التصوير تنقسم بإساراً مرئياً ولها صفة الحياد ونفس الشيء بالنسبة للقطات الأشياء المتحركة في مستوى أعلى أو أوطى من المنسوب الأفقي لآلة التصوير ويبحث تكون الحركة فيها إما تجاه آلة التصوير أو بعيداً عنها (مثل لقطات الطائرات التي تظهر في تشكيل معين أو حركة المرور المصورة من كوبري يعبر فوق الطريق الرئيسي)

وبالرغم من أن اللقطات المحايدة تساعد على تغيير الاتجاه على الشاشة بصورة إلا أن لها استخدامات أخرى وإذا استمر ندق الصور من جانب واحد من الشاشة إلى الجانب الآخر فإن المشاهدة تصبح مملة وسرعان ما يفقد اهتمام المتفرجين واللقطة التي تتجه نحو المتفرج تصيب إلى دراما الموقف حيث يريد الاتصال إلى قدر كبير بين المتفرج وبين اللقطة المتجهة إليه عنه في حالة اللقطة من الجانب أو من الخلف

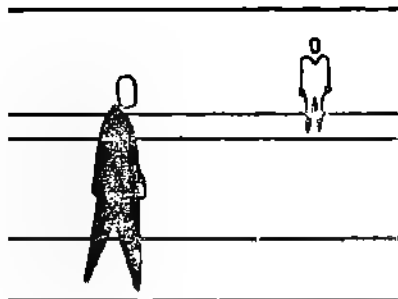


ويمكن استخدام هذه اللقطة أيضا كوسيلة انتقالية ، إذا كان الممثل يسير تجاه العدسة ، ثم تلتقط آلة التصوير الممثل من الخلف وهو يبعد عنها ولا يقتصر تأثير هذا التصرف على حالة تغيير الاتجاه على الشاشة، بل هو يساعد أيضا على تغيير الموقع أو الشخص أو الزمن



زوايا عكسية

لقطات الزوايا العكسية التي تتضمن شخصين أو أكثر لا تسبب بالضرورة أى صعوبة إذا تم رسم اللقطات مقدما فى مسقط أفقى نجد فى المثال الموضح أعلاه وفى الصفحة المقابلة أن الجسم الأسود يسير بوضوح من يسار الشاشة الى يمينها فى اللقطة ١ والنقطة القريبة للجسم الأبيض تحافظ على خط العين فى منابته للجسم الأسود يجب أن يوضح لقطة الراوى العكسية أن الجسم الأسود يتحرك من يمين الشاشة الى يسارها كما فى لقطة ٣ وليس كما فى لقطة ٣ × .



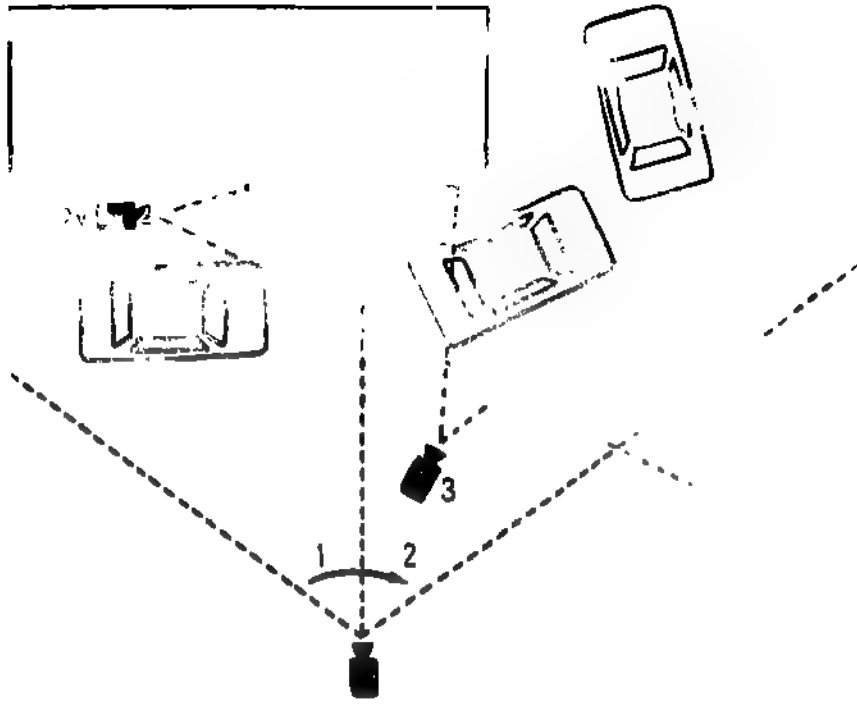
لنقطه



لنقطه ٢



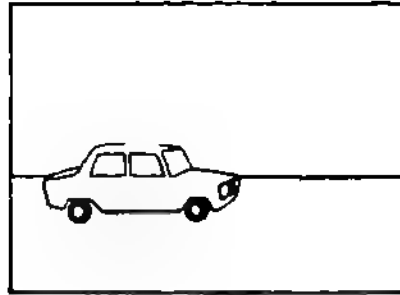
لنقطه ٣ x



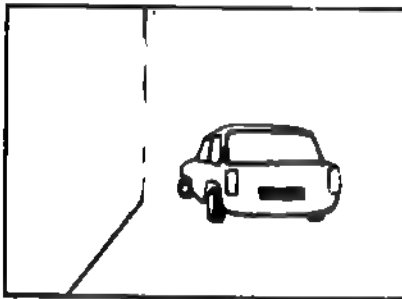
التتابع حول الناصية

يمكن أيضا تفادى هذه المشكلة بالعناية بتخطيطها مقدما يجب في المقام الأول أن تبقى آلة التصوير في جانب واحد من خط اتجاه السير حتى يفهم المتفرجون الحركة التي تدور أمامهم على الأقل

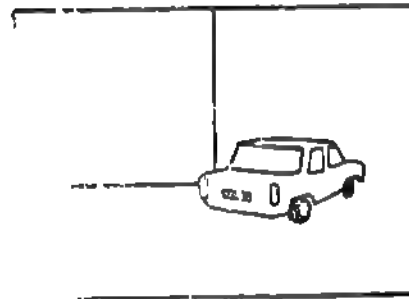
إذا أوضحنا الحركة كما في اللقطة ١ فإن من الأفضل لتوفير التدفق المرئي أن نستمر إلى اللقطة ٢ واللقطة ٣ ، بدلا من القفز من اللقطة ١ إلى اللقطة ٢ مباشرة قد يجد مركب الفيلم (المونتير) القطع هنا صعبا حيث تبدو السيارة فجأة وهي تسير في الاتجاه العكسي على الشاشة



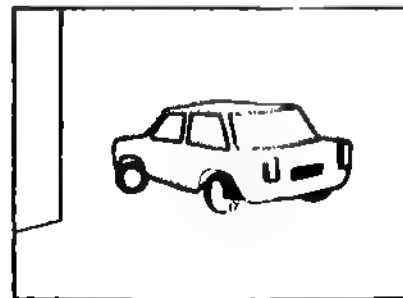
١ لقطه



٢ لقطه x



٢ لقطه



٣ لقطه



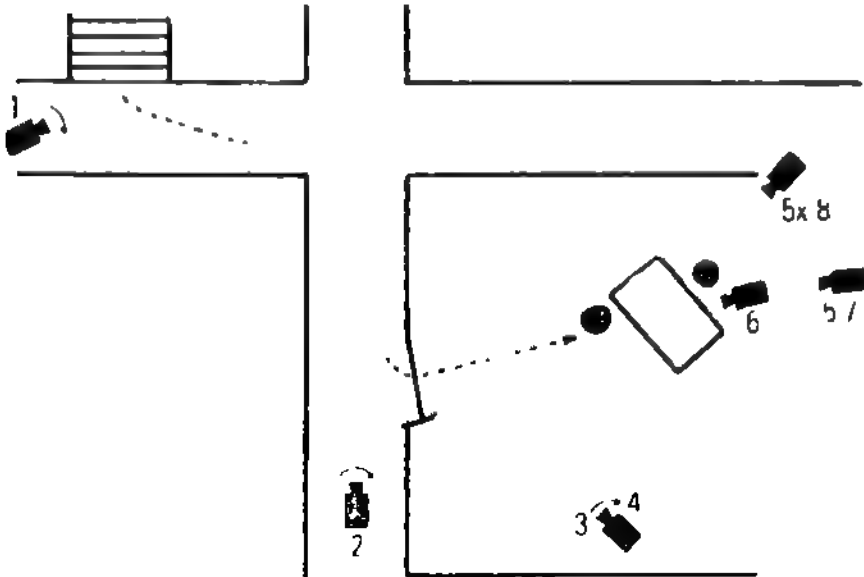
في خطوط الوسط باستمرار في اللقطات التي تضم حركات قوية كما في اعلى («اوليفر»
 ١٩٠٠ كارول ريد) ، اما في لقطات المواد الثابتة كما في اسفل («الوسيط» ١٩٧١ جوزيف
 لوزي) فيصبح خط الوسط الرئيس أهمية لكي تكتسب اللقطة التتابع المرئي الصحيح



● خط الوسط

ان وضع آلة التصوير بالنسبة للممثل هو بطبيعة الحال العنصر الرئيسي في تحديد الاتجاه على الشاشة اذا اخذنا مرة أخرى مثال الممثل الواحد الذي يتحرك من يسار الشاشة الى يمينها وآلة التصوير متبته على الجانب اليمين من اتجاه السير أو الخط الذي يسير فيه ومادامت آلة التصوير تحافظ على وضعها في الجانب الأيمن من اتجاه السير فان الممثل يظل يتحرك على الشاشة من اليسار الى اليمين

هذا الاتجاه العام للسير هو خط الوسط التي يسير عليه الممثل. واذا استمرت كل أوضاع آلة التصوير على نفس الجانب من هذا الخط فسيظل الممثل يتحرك في اتجاه ثابت على الشاشة لقد حدد خط الوسط عن طريق خط الحركة وليس عن طريق آلة التصوير وعندما يستقر المخرج على الحركة كما يريد داخل اللقطة يجب أن يكون وضع آلة التصوير بالنسبة للحركة بحيث تضمن التتابع السليم على الشاشة



لنأخذ مثالا لرحل يذهب لمقابلة رئيسه عليه أن يسير خلال الصالة ثم يستدير حول أحد الأركان ثم يسير خلال ممر قصير الى باب أحد المكاتب ثم يدخل

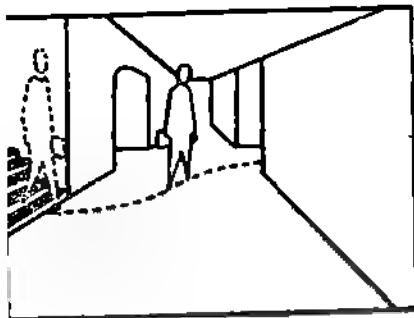
في اللقطة ١ يدخل الرجل من يسار الشاشة الى اسفل السلالم ويسير الى يمين الشاشة ليستدير حول الفتحة الأولى الى اليمين ثم تلتقطه آلة التصوير بعد ذلك وهو يدور حول الركن داخلا الشاشة من يسارها ثم يتقدم من يسار الشاشة الى يمينها وهو يقترب من الباب القريب من آلة التصوير

ولما كانت الحركة على الشاشة قد استقرت في اللقطة ١ على انها من اليسار الى اليمين فان وضع آلة التصوير في اللقطة ٢ يجب أن يكون على يمين اتجاه سير الممثل أما اذا كانت آلة التصوير في وضعها الثاني في اللقطة ٢ في مكان أبعد الى الامام في نفس الممر فان الممثل سيدخل من يمين الشاشة ولن تمتزج اللقطتان بل ستتعارض كل منها مع الأخرى

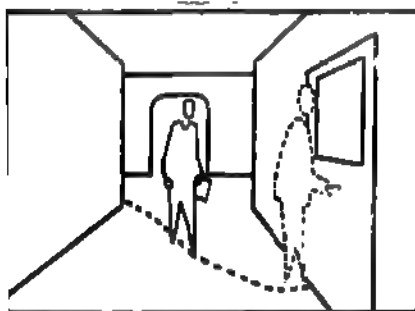
وهناك حل بديل لمعالجة الحركة نفسها وذلك بان نضع آلة التصوير بجوار ركن الممر ويدخل الممثل عندئذ من يمين الشاشة ثم يقترب من آلة التصوير ، التي تستدير يسارا معه الى داخل الممر حتى تلتقطه آلة التصوير في اللقطة ٢ وهو يقترب من الباب

ويجب في كلا الحالتين أن تبقى آلة التصوير في نفس الجانب بالنسبة للخط في كلا الوضعين ما لم نستخدم اما لقطة أمامية محايدة أو لقطة خلفية لكي يسهل تحديد اتجاه جديد على الشاشة في اللقطة ٢

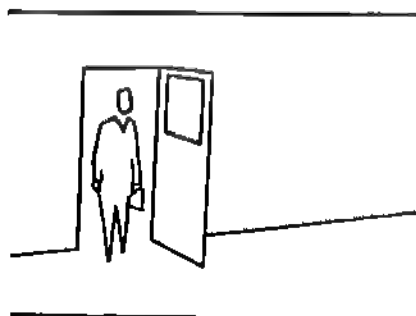
والوضع الثاني لآلة التصوير يقدم لنا منظرا من الامام للشخص وهو يتقدم نحو آلة التصوير وهي لقطة أقوى من الناحية المرئية عن اللقطة ١ التي لا نرى فيها الا المنظر الخلفى للممثل والتركيز الدرامي للموقف هو الذي يحدد ايا من الطريقتين يختارها المخرج لمعالجة المشهد



نقطه ۱



نقطه ۲



نقطه ۳

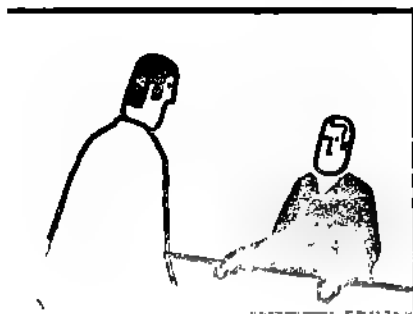
وعليها في حالة مرور ممثل من باب ان نلاحظ نقطتين في السابع .
يضع الباب في اللقطة ٢ الى أقصى يمين الشاشة ويخرج الممثل بناء
على ذلك من يمين الشاشة سيكون من الأفضل للمقطع انما في اللقطة
التالية الملقطة من داخل الحجرة نجد الباب الى يسار الشاشة حتى
يتمكن الممثل من المحافظة على التتابع أما اذا كان في الامكان بحرك
الحوائط فيمكن للمخرج أن يستبعد الحائط الى يمين خط الوسط
حتى يدع آلة التصوير تتحرك على عربتها الى داخل الحجرة مع المحافظة
على الجانب الصحيح من خط الوسط

واذا اراد المخرج ان يلتقط الرجل في لقطة قريبة محايدة وهو
يدخل فان اللقطة التالية قد تقرر خط وسط جديد . ويتوقف القرار
على الموقف الذي يمهده له تدفق الصور واهم نقطة هنا هي ان الباب
يمكن أن يستغل للحصول على مزيد من المرونة في وضع التصوير
التالي اذا كانت المرونة مطلوبة

والمشكلة الأخرى التي تتعلق بالابواب هي مشكله خاصه بالنميل
على الممثل أن يستخلص بعناية كيفية دخوله حتى يتفادى الدخول من
زاوية غير سليمة ويعني هذا أن يدرك الحركة التي ينتهي اليها قبل
أن يضع يده على مقبض الباب

واذا تم تصوير الممثل مواجهة وهو يدخل الحجرة وكان وضع
آلة التصوير عموديا على الباب فيمكن للوضع التالي أن يعبر خط
الوسط الذي سبق تحديده ومع ذلك فيمكننا أن نحصل على دخول
سلس اذا أبقينا على آلة التصوير على نفس الجانب من خط الوسط
لاصلي الذي تحدد في الممر ويتم التقاط الممثل عند الباب وهو يتقدم
نحو المكتب في لقطة ٣

وفي لقطة ٤ ينحدد موقف جديد ويصبح خط الوسط الآن ممندا
بين الرجلين اللذين يدور بينهما الحوار ويكون مكان الشخص الوافق
الذي يمسك الملف الى يسار الصورة ، وما لم يتحرك الى وضع آخر مختلف
بالنسبة الى الشخص الجالس فانه سيبقى الى يسار الصورة حتى ينحدد
وضع جديد ومهما تعددت المرات التي تتحرك فيها آلة التصوير أو
تركز فيها على هذا الشخص أو ذاك أو على الاثنين معا فيجب عليها أن



لعلك



لعلك



لعلك

٧

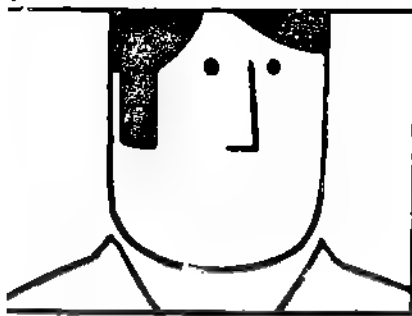
يبقى على نفس الجانب من خط الوسط الذى يحافظ على بقاء الشخص
الواقف على يسار الصورة دائما

ومى اللقطة ٥ تلتف آلة التصوير وراء الشخص الجالس لتركز على رد
الفعل على الشخص الواقف فى لقطة متوسطة وأيا كان الأمر فما
زال آلة التصوير فى الوضع الذى يؤيد العلاقة السليمة داخل الصورة.
هذا موقف نموذجي للقطعة الثنائية ، يمكن فيه أن تتحرك آلة التصوير
دهابا وإيابا بين الشخصين والحوار مستمر لقد تحدد خط الوسط
بين الممثلين ويمكن للمخرج أن يضع آلة التصوير فى أى مكان مادام
الرجل الواقف يظل الى يسار الشاشة أما اذا تحرك الرجل
الواقف داخل الحجرة فيمكن تحديد خطوط وسط جديدة باستخدام
لقطات قريبة تدخل بين اللقطات الأخرى وما الى ذلك

ونلاحظ فى اللقطة ٥ × أن المخرج قد نقل آلة التصوير الى
الجانب الآخر من خط الوسط بين الشخصين وبذا عكس وضعهما
النسبي على الشاشة هذه اللقطة لن نمتزج باللقطة ٤ أى لن تقطع
معهما

ومى لقطات ٦ ٧ ٨ على المخرج أن يخلق موقفا جديدا ليقدم شخصا
ثالثا سوف يدخل الحجرة من الباب الأيسر يجب أن توضع آلة
التصوير بحيث تتجه ناحية الشخصين الموجودين أصلا فى الحجرة
وفى الوقت نفسه ناحية الباب حتى نرى الرجل الذى سيدخل ويتجه الى
المكتب. وسوف يتبع هذا لقطة حوار ثلاثية وإذا حرك المخرج آلة
التصوير لتصبح خلف الرجل الجالس فانه سوف يتخطى الخط
الحاصى باللقطة الثنائية السابقة ويصبح القطع بين لقطة ٦ ولقطة ٨
مقلقا جدا حيث أن الشخصين يغيران وضعهما على الشاشة بطريقة غير
مريحة

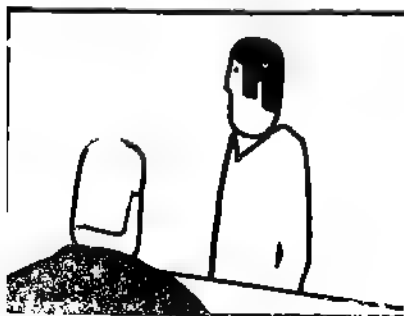
وهناك طريقتان لتفادى هذه القفزة يمكن للمخرج بعد لقطة ٦
أن يقطع الى لقطة لرأس الشخص الواقف وتكون هذه لقطة محايدة
يمكن المخرج من أن يحدد خط وسط جديد للقطنة التالية والاحتمال
الناسى هو أن يبدأ المخرج بنقطة قريبة لرأس الشخص الواقف ثم
يدير هذا رأسه أثناء اللقطة لينظر الى يسار الشاشة الى الشخص الجديد
الذى يدخل الحجرة يؤدى هذا الى أن يصبح الشخص الواقف على يمين



نقطه ۶



نقطه ۷

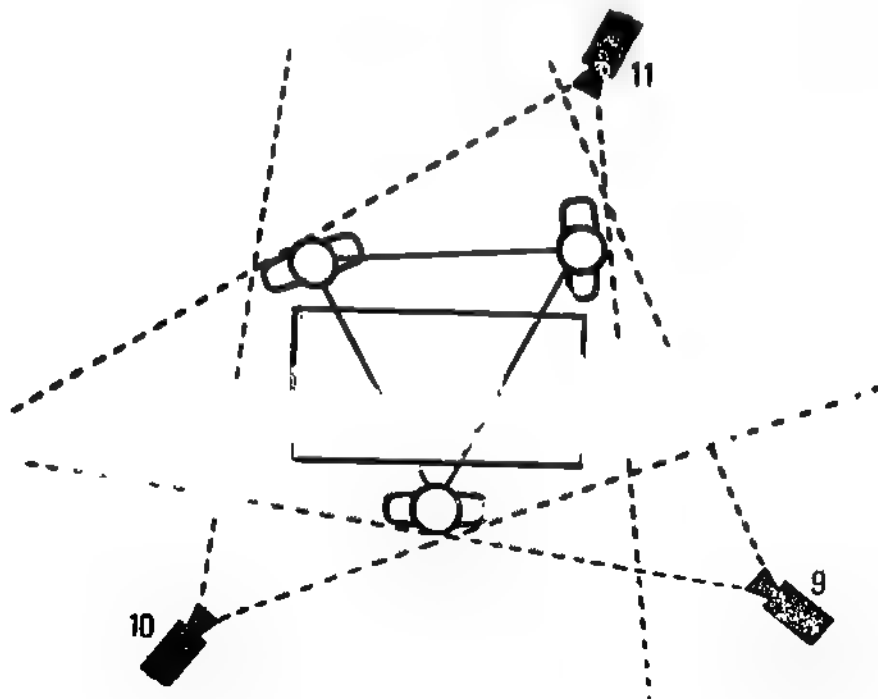


نقطه ۸

الشاشة ويمكن عندئذ تحديد خط جديد. وهناك احتمال آخر وهو ان يستخدم المخرج لفطة قريبة لرأس الشخص الجالس وهو يدير رأسه بجاء الباب الى يمين الشاشة مما يحدد خط وسط جديد. ايا كان الحل الذى يحساره المخرج فانه يستحيل عليه ان يتفر من لفطة ٦ الى لفطة ٨ دون ان يستخدم لفطة بينية

خط وسط فى لفطة ثلاثية يتخللها حوار

نحدد فى اوضاع اللقطة الثلاثية التى يكون الفاصل فيها بين الأشخاص الثلاثة كافيا لن آلة التصوير سوف تحدد وضع الأشخاص كما فى الرسم العلوى وهذه اللقطة التأسيسية مفيدة جدا لأنها تدع المخرجون يعرفون تماما اين يوجد كل من الأشخاص الثلاثة بالنسبة

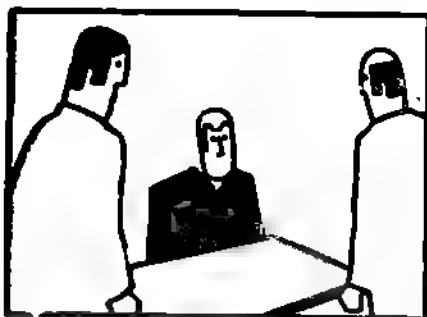


لبعضهم البعض داخل المنظر ويمكن للمخرج عندئذ أن يلتقط عددا من اللقطات الثنائية أو اللقطات المنفردة التي يسهل تتابعها بعد ذلك

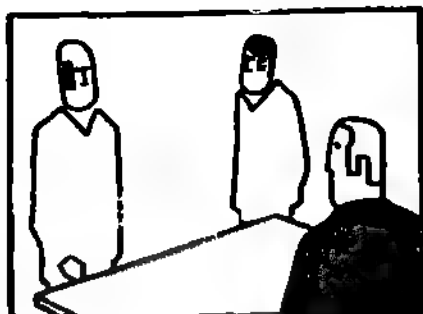
وفي اللقطة ٩ يحدد آلة التصوير لقطة ثلاثية فيها خطوط وسط بين كل عدد من الشخصيات وهذه اللقطة الثلاثية والتي يمكن أن تتبعها لقطات قريبة منفردة أو لقطات ثنائية لها أهميتها في تحديد الأوضاع النسبية بين الممثلين ومالم يغير هؤلاء الممثلون أوضاعهم خلال اللقطة نفسها فعليهم أن يبقوا في أماكنهم طوال المشهد



لقطة ٩

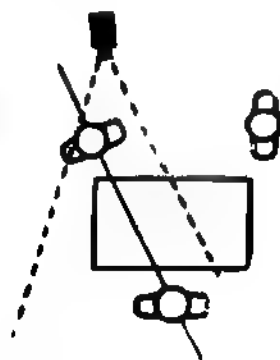
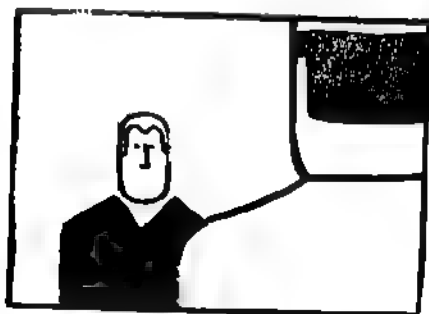
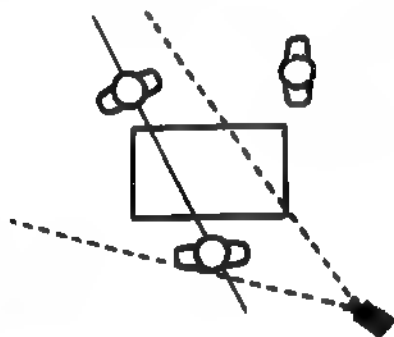
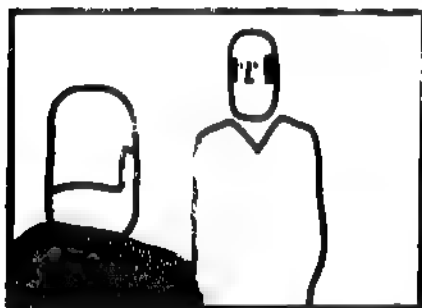


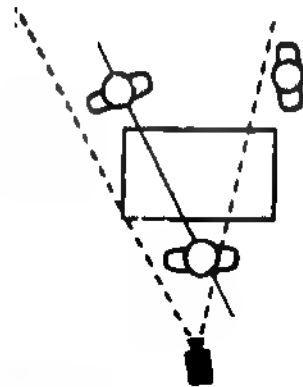
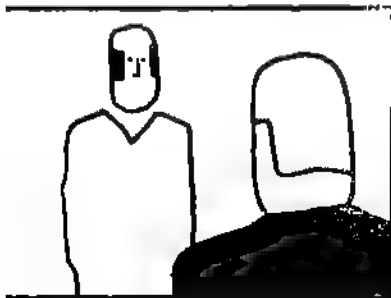
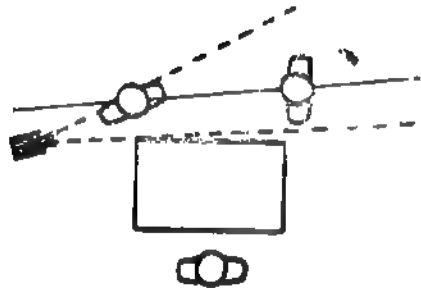
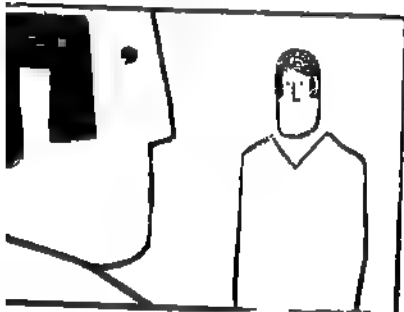
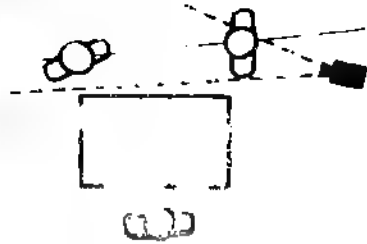
لغة ٩٩

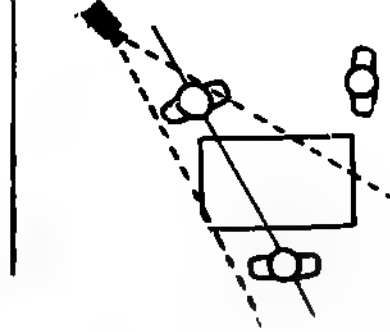
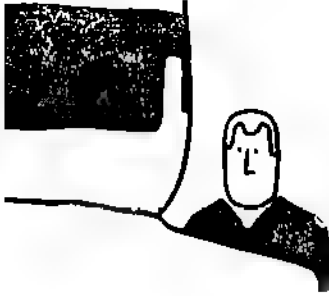


لغة ١٠٠

لفظ ثنائية تعتمد على وضع اللقطات الثلاثية العليا







تلخيص

الهدف الرئيسى من وراء نخطيط أوضاع اللقطات الثلاثية واعداد بهذه العناية الفائقة هو توضيح الحركة للمتفرجين وبمجرد تقديم المنا وتحديدته والانتقال الى لقطة ثنائية سرعان ما ينسى المتفرجون هو
 « لحظات كئيبة ١٩٧١ مايك لى اى حركة قوية فى اتجاه عقربى الساعة يقوم بها الشخص الى اليسار تمكن المخرج من ان يعبر الخط دون ان يفقد المتابع ، على ان يضع نفس الر على يسار الشاشة فى اللقطة التالية



الممثلين الذين لا يظهرون على الشاشة وإذا أضفنا الى هذا أن يحرق المخرج المخطوط بصفة مسمرة منقلا الى الحاسب الآخر وعائدا منه فسنتكون السبجة أن المخرجين (ومركب الفيلم) سيجدون صعوبة في ادراك أى مطلق للحركة التي تحدث أمامهم

● تتابع خط العين

هناك عديد من المناسبات يكون على المخرج فيها ان يعامل مع عدة أشخاص يظهرون في منظر واحد قبله يكونوا جالسين حول منضدة أو واقفين أو يكون بعضهم واقفا والبعض الآخر جالسا كما يحدث في حفلات الكوكتيل وقد يتتابع المشهد بفضل الحوار العام بينما تتدفق آلة التصوير بين الضيوف مسجلة مقتطفات من عدة اجزاء من الحوار وقد يعتمد المشهد على وجود مركز اهتمام واحد حيث يثير شخص واحد اهتمام مجموعة من الناس ومن جهة أخرى قد يشترك ثلاثة أشخاص في حوار حيث يتحدث كل منهم في دوره لمدة فترات متساوية تقريبا من الزمن السينمائي أيا كانت الظروف فسوف يكون هناك عدد من اللقطات التي تقدم واحدا أو اثنين من مجموع الموجود في المنظر وعلى المتفرجين أن يحفظوا في ذاكرتهم بالأوضاع النسبية للممثلين الموجودين خارج الشاشة

وإذا أخذنا في الاعتبار أن المتفرجين سوف ينسون بالضبط أين يوجد الممثلون خارج الشاشة بالنسبة للممثلين الظاهرين على الشاشة ، فعلى المخرج أن يصور عددا من اللقطات الرئيسية التي تساعد على توضيح المنظر كله عندما يلزم الأمر عليه أن يصور عددا من اللقطات التنايية واللقطات الثلاثية من مجموعات صغيرة تتناقش وعيه أيضا أن يصور عددا من اللقطات القريبة المنفردة كلقطات رد فعل، ولقطات تقطع من غيرها ولقطات لمركز الاهتمام ومن الحيوى جدا في كل هذه الحالات أن يضع آلة التصوير في وضع يحافظ على التتابع مع اللقطة الرئيسية التأسيسية .

ويعتمد التتابع داخل المنظر على عنصرين رئيسيين يجب وضع آلة التصوير على الحاسب الصحيح من خط الوسط بالنسبة للمفرد أو لمجموعة بحيث يمكن تركيب اللقطة مع اللقطة السابقة للمفرد نفسه أو للمجموعة نفسها والحالة الاستثنائية في هذا اذا كان الأشخاص

يسحركون حول المكان بوصوح حركات كبيرة (كحرف من حركة المشهد) بحيث يسجد باستمرار خطوط وسط جديدة وبالإضافة الى هذا قد تستمر آلة التصوير فى الحركة حول الموجودين لتأكيد الاحساس بموقف المجموعة المتدفق

ولكن بمجرد أن يعود المخرجين الى لقطة ثنائية أو لقطة ثلاثية ليرافبوا فان القواعد العادية للسابع يجب أن تطبق بكل دقة أما العنصر المهم الثانى فهو المحافظة على الاتجاه الصحيح على الشاشة حتى نؤكد من أن الأشخاص ينظرون بالضبط فى الاتجاه الذى يجب أن ينظروا فيه

وتتحكم دراما المشهد فى اتجاه الممثلين وفى اختيار اللقطات اذا كان هناك ممثل يسيطر على الآخرين فيجب أن يسيطر أيضا بطريقة مرئية بجانب سيطرته فيما يقول وفى مثال الرجل الذى يذهب لمقابلة رئيسه فان الرئيس يسيطر طوال المشهد ويبقى جالسا والحركة أى دخول الرجل الثالث وما يستجد من حوار حول المكتب يركز كله حول الرجل الجالس وتستمر آلة التصوير فى تقديمه كمركز للسلطة

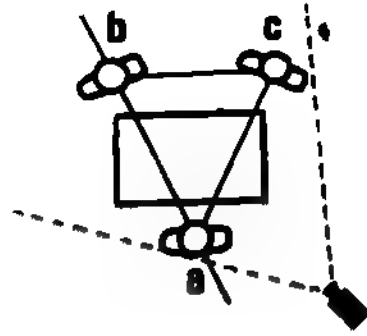
ويقسم المخرج الحركة الى لقطات قريبة ولقطات ثنائية ولقطات ثلاثية على مدار المشهد أو الى مجرد لقطات قريبة لرؤوس منفردة متتالية إلا ان استمرار اللقطة الثلاثية ينقصه عنصر الدراما وسرعان ما يملء المتفرج وتتالى اللقطات القريبة للرؤوس المنفردة يربك المتفرج فيما يختص بالأوضاع النسبية للممثلين

وعندما يتم ارساء منظر ما يمكن للمخرج أن يقسم مجموعة الأشخاص الى مجموعة من اللقطات القريبة حيث يتركز الاهتمام الرئيسى فيها حول ما يقال وحول رد فعل كل فرد لما يقال فبعد تقديم الأشخاص فى لقطة بعيدة يحتفظ المتفرجون فى مخيلتهم بالأوضاع المختلفة للشخصيات ضمن المجموعة حتى عندما يكونون خارج الشاشة والإيحاء المرئى الوحيد المتوفر لدى المتفرجين بخصوص وضع كل ممثل هو خط عين الممثل الذى يحدث معه وإذا كان خط العين هذا فى الاتجاه الخطأ فان المتفرجين سيرتبكون بطبيعة الحال دون أن يجدوا تفسيراً لذلك

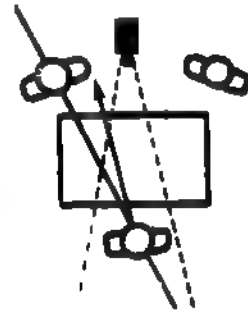
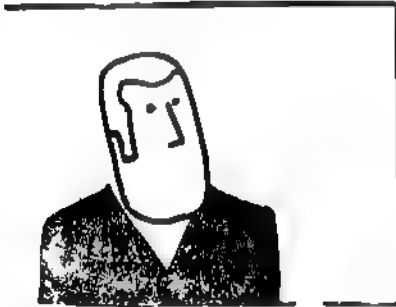
نرى فى اللقطة ١ الأشخاص أ ب ج يتحدثون حول منضدة الشخص أ جالس بينما ب ، ج واقفان



لقطة ١

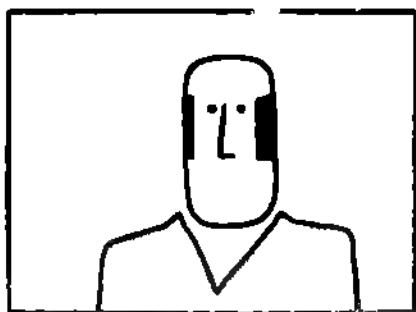


لقطة ٢ ينظر أ الى ب

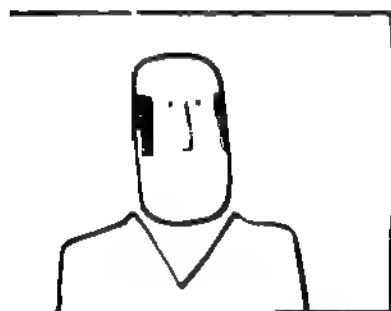
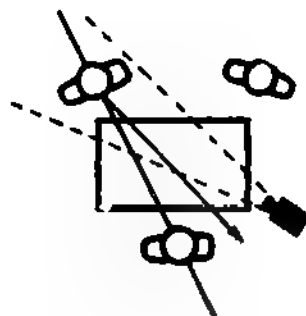


خط العين الناتج يجب ان ينصف تقريبا الزاوية المصورة بين آلة التصوير وخط الوسط
الواصل بين الممثلين كما يوضحه السهم في مساطق اللقطة المرسوم اعلاه

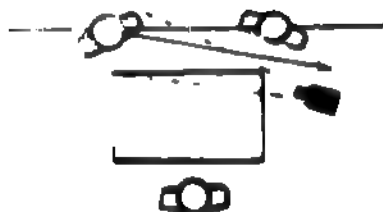
وفي اللقطة ٢ ينظر أ الى أعلى الى ب و أ جالس الى يسار الصورة
وينظر الى يمين الشاشة ووضع آلة التصوير كما هو في رسم ٢ أ
ولكى تصور ب ينظر الى أ وضعت آلة التصوير بين أ ج ووضع
حسم أ الى يمين الصورة قليلا وتوجه نظره الى يسار الشاشة والى أسفل
ويقع خط الوسط في هذا الوضع بين أ ب ويكون وضع آلة التصوير
في أي مكان مناسب على حانب ج من خط الوسط



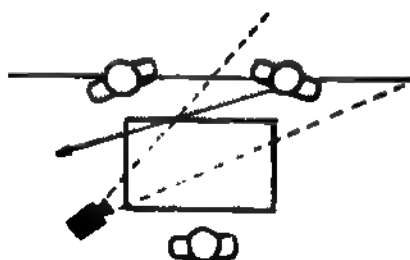
ب ينظر ال ا

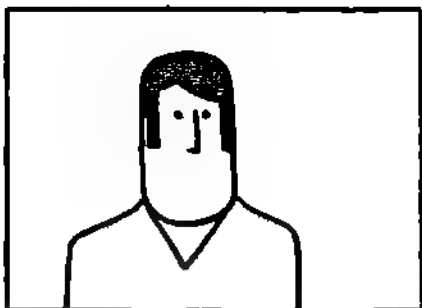


با ينظر ال ج

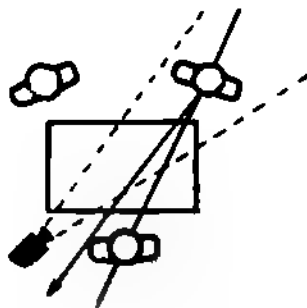


ج ينظر ال

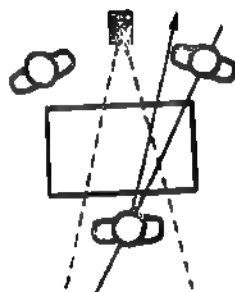




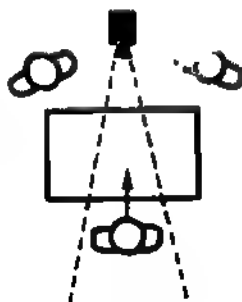
چہ بنظر الی ا



ا بنظر الی چہ



لفظہ معاینہ ل ا





الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزى يلزم أن نقول للممثل دائما أين ينظر وفي لاطات الى تضم اثنين من الممثلين أو أكثر يمكن لخطوط العيون الموجهة خطأ أن تجعل مة مركب الفيلم مستحيلة ، أو أن تجعل الحركة تبدو بلا معنى ويعود الفضل في فهمنا لحركته في اللاطة العليا الى عناية لوزى بتوجيه خطوط العيون

اللاطات المحايله للاطة العليا في الصفحة المابله والتي يظهر فيها شخصان يتبادلان وار في مساره تتحرك يمكن للشخص أن يجر خط العين دون أن يحدث بالضرورة أي تباك في التتابع المرئي

ندما يعاطب شخص شخصين أو أكثر كما في اللقطه السفلى في الصفحة المنايله يقع له العين بين الشخص الى اليسار والشخصين اللذين يكونان وحده مرئيه واحده الى اليمين

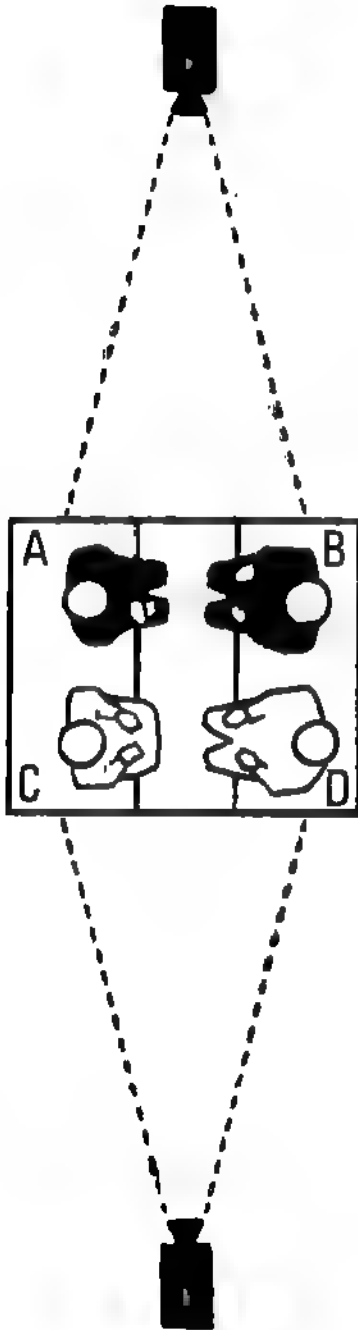


كل شيء للبيع « ١٩٦٨ انثريه فايدا



معرفة العلاقات الجنسية ١٩٧١ مانك سكولز

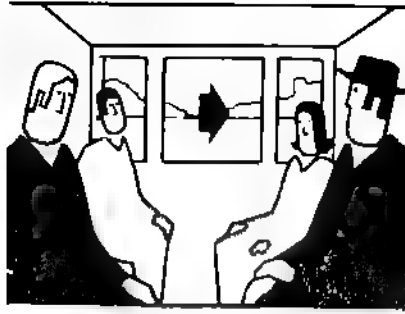
الزاوية العكسية للقطعة رباعية في عربة متحركة



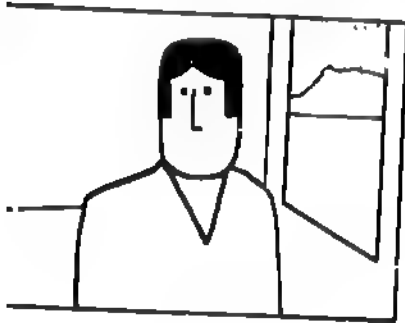
إذا كان علينا أن نصور من كلا الحاسبين من خط الحركة لعربة تتحرك فقد يشير المتابع بعض المشاكل وإذا كان علينا في الوقت نفسه أن نقدم حواراً بين عدد من الأشخاص حالسين في عربة السفر (أنظر الرسم إلى اليسار) فهناك احتمالات كثيرة لارتكاب الأخطاء، بوضوح الرسم إلى اليسار أن العربة تتحرك في اتجاه السهم ونرى في الصفحة المقابلة أن اللقطة ١ واللقطة هما اللقطتان الرئيسيتان وهما منقطتان من كلا الجانبين بالنسبة لخط الحركة

واللقطات ٢ ٣ ٥ ٦ لقطات قريبة عفوية نعتد على اللقطتين الرئيسيتين

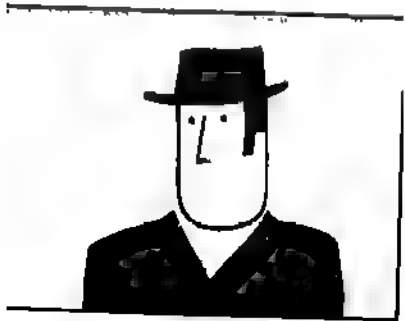
ويعني سيدني كوك «لقد حاول جون فورد أن يفعل هذا في فيلمه عربة السفر» ولكنه لم ينجح تماماً وكقاعدة عامة أرى أنه يجب استخدام لقطة واحدة رئيسية إلا إذا دعت الضرورة إلى غير ذلك وعندئذ يجب تخطيط كل لقطة بمنتهى العناية مقدماً



لقطه ٤



لقطه ٥ د بنحدر ال



لقطه ٦ ا بنحدر ال

التتابع فى الزمن

أحد مظاهر ادراك المخرج لفيلمه هو الطريقة التى يربط بها بين مرور الزمن الظاهرى و مرور الزمن الحقيقى وكل فيلم عبارة عن تركيب للواقع بطريقة ما وباستثناء بعض الأفلام مثل فيلم « وارهول » أمبير ستيت « فان الوقت الفعلى الذى يقطبه أى فيلم يريد كبيراً عن الوقت الذى تستغرقه مشاهدته ولكن الوقت فى الفيلم من وجهة نظر المتفرجين يجب أن يتدفق بسلاسة ، والا تحطم الوهم كله وهناك عدد من الوسائل التقنية التى يمكن للمخرج أن يستخدمها لئلى يحصل على زمن سلس او على انتقال فى المكان

التدريج

يمكن تقسيم الفيلم الى مشاهد يصبح كل منها ماثلاً لأحد الفصول فى كتاب ويقدم المشهد جزءاً من الأحداث التى لها صفة معينة كاملة فى حد ذاتها ويمكننا فى نهاية كل مشهد أن ننتقل الى زمن آخر او الى مكان آخر

لقد حدث فى فيلم ستانلى كوبريك ٢٠٠١ أوديسا الفضاء ، ان انتقل المتفرجون حقيقة عدة ملايين من الأعوام فى نهاية مشهد معين واذا جاء الانتقال فى مثل هذه الحالة عن طريق القاطع فان ذلك يربك المتفرجين ولذا فان استخدام الاختفاء التدريجى ثم الظهور التدريجى يكون أفضل أثراً لهذا الانتقال ويأتى الظهور التدريجى فى بداية مشهد يبدأ من شاشة مظلمة تماماً ويتم الاختفاء التدريجى فى نهاية مشهد تأخذ فيه الشاشة فى الاظلام تدريجياً حتى تصبح سوداء تماماً واذا حدث بعد الاختفاء التدريجى أن كشف الظهور التدريجى النالى له مباشرة عن نفس الموقع المخصص للأحداث فان المتفرجين يفترضون عندئذ أن فترة زمنية قد انقضت واذا أراد المخرج أن ينقل المفرحين الى موقع آخر فيمكنه أيضاً استخدام طريقة الاختفاء التدريجى ثم الظهور التدريجى

المزج

المزج عبارة عن جمع بين اختفاء تدريجي وظهور تدريجي بحيث يتم طبع أحدهما فوق الآخر ويمكن استغلال المزج مثل الاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي العاديين للتعبير عن تغيير في الزمان أو تغيير في المكان إلا أن التأثير المرئي للمزج ليس في قوة التدرج وهناك تدفق مستمر للأفكار أو للسرد في حالة المزج أكثر منه في حالة التدرج

ومن المفيد في حالة اللجوء الى المزج أن نحاول الربط بين الصورتين اللتين سوف تنطبقان احدهما فوق الأخرى

ومزج الأشكال هو المزج الذي يبدأ وينتهي على شكل متميز بصفة خاصة داخل الصورة يمكن مثلا أن يمزج شكل رأس مع رأس آخر مادام للثنين نفس المكان داخل الصورة بحيث ينطبقان تقريبا (كما حدث في فيلم **انجمار برجمان** «برسون» مثلا) يجب تخطيط مثل هذه الانتقالات مقدما بطبيعة الحال وإن كان من الممكن للمعامل أن تتولى تنفيذ الكثير من هذه التأثيرات

ويمكن أيضا تنفيذ الانتقالات بواسطة تغيير الوضوح البؤري ثم إعادة الوضوح لنجد أننا قد انتقلنا من منظر الى آخر وتقدم هذه الوسيلة عادة حالة ذهنية عند شخص معين وغالبا ما تستخدم لتقديم مشهد من الرجوع الى الماضي أو حالة من حالات الاضطراب الذهني

المونتاج

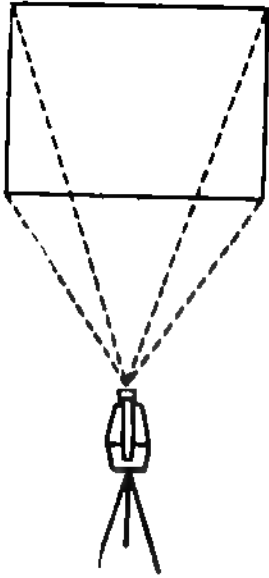
إن مشاهد المونتاج مفيدة بصفة خاصة في الأفلام الصناعية ، حيث يمكن تقديم حصر للأنشطة التي تقوم بها شركة صناعية ما أو تلخيص لنموها ويطورها عن طريق عرض لقطات مركبة وراء بعضها بسرعة للأنشطة المختلفة ومن الممكن لهذه المشاهد السريعة أن تكون منيرة من

الناحية المرئية ويمكنها أن تعطي انطباعا عاما جيدا وبسرعة ويمكن لمشاهد المونتاج اذا زودت بملقطات الطبع المزدوج أن تخلق بسرعة جو الأحداث التاريخية ان مزج اجزاء الجريدة السينمائية مع عناوين الصحافة كان دائما وسيلة فعالة لخلق روح زمن الحرب وبالرغم من أن هذا النوع من الصور قد أصبح له صفة الكليشيه ، الا أن المبدأ الأساسي مازالت له قيمته

العدسات والتكوين

توجد الآن تشكيلة هائلة من العدسات تحت طلب أى سينمائي ويبدو أنه من المستحيل على المخرج أن يستكمل معلوماته أولاً بأول عن التقدم فى تصميماتها ومكوناتها إلا أننا نجد من الناحية العملية أن الشركات التى تؤجر آلات التصوير تقوم من جهتها بتوريد مجموعة أساسية من العدسات مع آلة التصوير وما لم ننص أنت فى طلبك على عدسات معينة فغالبا ما ينتهى الأمر بأن تستخدم عدسات تتراوح أبعادها البؤرية بين ١٢ر٥ مم و ٥٠ مم والمهمة الأكثر صعوبة من جانب المخرج ومسئوليائه أن تتوفر لديه فكرة واضحة عن الصورة التى يريد أن يحصل عليها أكثر منها عن العدسة التى يريد أن يستخدمها يجب أن نفرق هنا بين المخرج الذى يعمل مع مصور نقع عليه وحده ومسئولييه اختيار العدسة وبين المخرج المصور الذى سيتولى بنفسه مهمة التصوير فى الحالة الأولى يحدد المصور العدسة التى سيستخدمها بعد التشاور مع المخرج ومدير التصوير وأحيانا مع مصمم المناظر أيضا وفى الحالة الثانية فإن المخرج وحده هو الذى يختار العدسة التى سيستخدمها

وأيا كان الأمر وسواء كان المخرج يعمل مع مصور أم لا فإن الصورة على الشاشة هى التى تتحكم فى اختيار العدسة وعليه فمن المهم جدا خلال فترة التصوير أن يتمكن المخرج من تصور نوع الصورة التى يريد بها وينطبق هذا بصفة خاصة على العمل بأسلوب سينما الحقيقة باستخدام عدسة زوم وفى حالة الرعبه فى الاقتصاد فى الفيلم الحام ومن

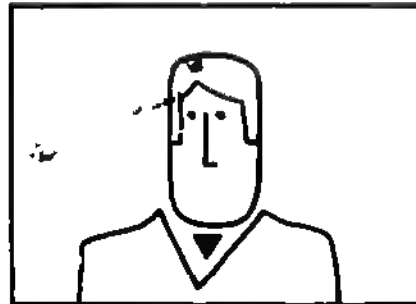


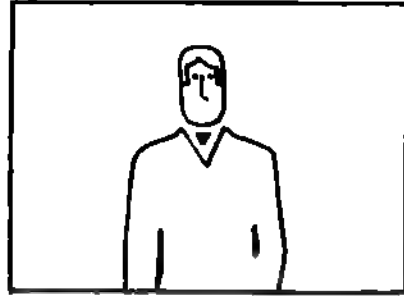
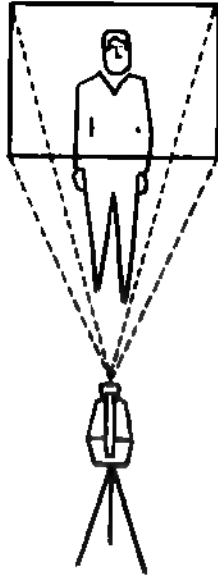
أفزع الاحطاء الى يمكن أن يقع فيها السيسمانى عندما يستخدم العدسة الزوم أن يطلن يغير فى بعدها البؤرى باستمرار طوال اللقطة وما لم يتم ذلك عن عمد لاسباب تتعلق بأسلوب العمل فان استمرار تغيير البعد البؤرى للعدسة الزوم يدل على أن المخرج أو المصور لم يفكر من قبل بالقدر الكافي في طابع اللقطة أو التأثير الذى يريد أن يحصل عليه

● زاوية العدسة

هرم الرؤية

زاوية العدسة التى يشار اليها كثيرا هى قياس الزاوية على المسنوى الأفقى الا أن مجال رؤية العدسة له أيضا أبعاده الرأسية وإذا رسمنا كل مجال الرؤية لعدسة كد فى شكل ١ فاننا نكون قد رسمنا هرمها





وأى أحداث تدور خارج هذا الهرم
لا تظهر في الصورة وعند تصميم
الحركة داخل إطار الصورة يجب على
المخرج أن يراعى الزاوية الرأسية
أيضا فقد تبدو الحركة داخل
الصورة على المحور الرأسى وبالإضافة
الى هذا فان أى تحريف أو نشويه قد
يبدو فى المستويات الرأسية كما
يبدو فى المستويات الأفقية

وإذا فرضنا أن لدينا مسافة محددة بين آلة التصوير والجسم المراد
تصويره فإن العدسات التى تختلف فى مقاساتها سوف نعطينا صورا
تختلف فى أحجامها وتقسم العدسات حسب بعدها البؤرى وزاويتها
وكلا هذين العاملين يؤثران فى مجال الرؤية للعدسة الذى سبق أن ذكرناه.

والعدسة فى الشكل السفلى ص ١٤٢ لها بعد بؤرى ٢٥ مم
ونعطي الصورة التى نراها الى يمينها على نفس المسافة المحدودة بين آلة
التصوير والجسم وحيث أن هذه العدسة تعطى أقل قدر ممكن من
التحريف فيمكننا أن نسميها العدسة العادية (أو القياسية) والعدسة
العادية بالنسبة لآلات تصوير أفلام ٣٥ مم هى العدسة ٥٠ مم (وحتى
نعاذى أى التباس فان كل العدسات التى سنصفها هنا هى لآلات تصوير
أفلام ١٦ مم) انظر الملحوظة اسفله

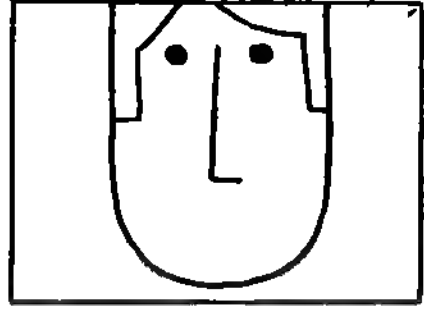
ملحوظة عند تحديد ما يسمى بالعدسة «القياسية» علينا أن نراعي عاملين إذا كنا نستخدم درجة التحريف الذي نحدد العدسة كمعيار رئيسي للحكم فإن العدسة ٢٥ مم تكون هي القياسية حيث أنها تحدث أقل تحريف أما إذا كنا نستخدم زاوية الرؤية لعين الإنسان كمعيار رئيسي للحكم فإن العدسة ٢٠ مم تكون هي القياسية ويميل المصورون المحترفون إلى الاعتماد على المعيار الثاني في حكمهم

● العدسة ذات الزاوية الواسعة

توصف العدسات التي يقل بعدها البؤري عن ٢٥ مم بأنها عدسات « البعد البؤري القصير » أو عدسات « الزاوية الواسعة » ومن بين هذه النوعية نجد أن العدسة ١٢٥ مم والعدسة ١٧٥ مم هي الأكثر استخداماً إلا أن المدى الكامل لعدسات الزاوية الواسعة يبدأ من ٧٥ مم بزاوية رؤية قدرها ١٠٨ درجة ولأن زاوية الرؤية لهذه العدسات واسعة فإنها مفيدة جداً للتصوير في الأماكن المحدودة ، مثل الحجرات الصغيرة وبداخل السيارات وفي الأماكن المعلقة الخ إلا أن الصور في هذه الحالة تتعرض لدرجات مختلفة من التحريف في المنظور والتي قد تلفت النظر إلى حد كبير وقد تستغل للحصول على تأثير درامي مناسب كما قد تسبب هذه العدسات بعض المشاكل عند تصوير الأشخاص خاصة في حالة اللقطات القريبة سوف تزيد المبالغة جداً في حجم الألف أو الأيدي أو الأقدام أو سائر أجزاء الجسم



« البيت السعيد ١٩٦٩ فرانز زفارتس »



● العدسة التليفوتو

تعرف العدسات ذات البعد
البؤري الطويل باسم عدسات « البعد
البؤري الطويل » أو عدسات
التليفوتو « ويتراوح مقاسها من
٣٧ر٥ مم فما فوق، ونجد أن العدسة
٥٠ مم والعدسة ٧٥ هي الأكثر
استخداما . وهذه العدسات زوايا
رؤية ضيقة نسبيا ، وتميل إلى ضغط
المسافة بين المستوى الأمامي والمستوى
الخلفي وبذا تقل الأشياء البعيدة إلى
المستوى الأمامي للصورة وأكبر
فائدة عملية من وراء استخدام هذا
النوع من العدسات في حالة التصوير
في المواقع الفعلية حيث يمكن مشاهدة
الحركات البعيدة وكأنها اقتربت من
آلة التصوير أو حيث يصبح من
المستحيل الانتراب من مركز الحركة
بسبب الزحام أو خلاعه وتعتمد
تغطية الاحبار الهامة وأحداث الرياضة
ومراقبة الطبيعة على استخدام
عدسات التليفوتو الجيدة



د رمال متحركة - فلاديسلاف شليسكى





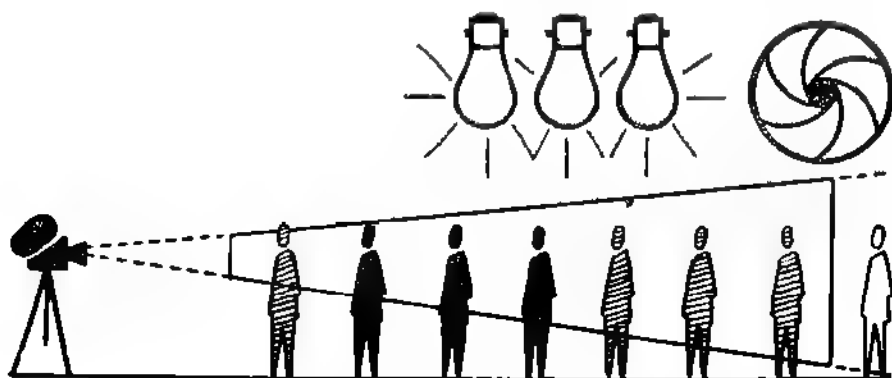
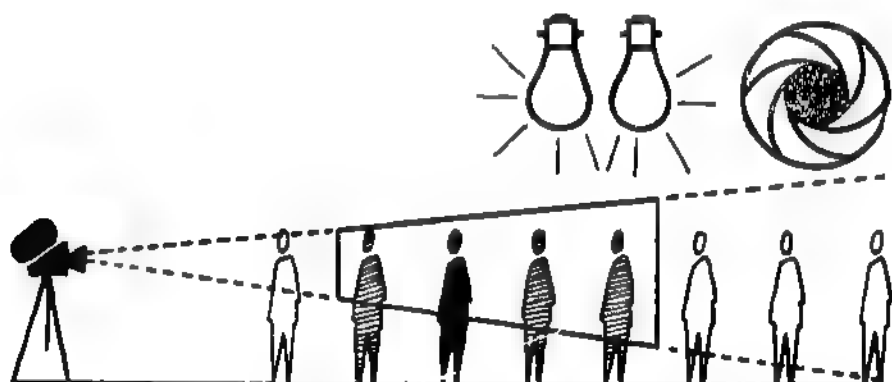
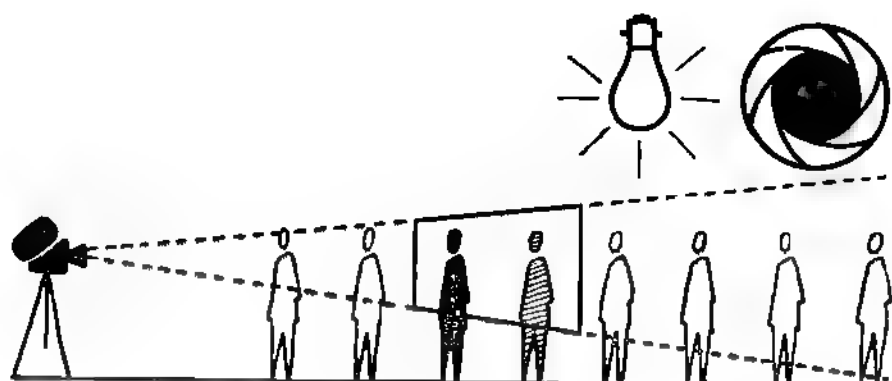
70



70



70



● عمق مجال الرؤية

يعرف عمق مجال الرؤية لاي عدسة بأنه مدى الوضوح المقبول أمام وخلف مستوى التركيز البؤرى الذى نحصل عليه فى الصورة البهائية على الشاشة ، ويعتمد عمق هذا المجال على عدة عوامل مختلفة البعد البؤرى للعدسة وفتحة العدسة والمسافة بين العدسة والجسم المراد تصويره

ويزداد عمق مجال الرؤية الواضحة عندما

(أ) تصغر فتحة العدسة ويبقى البعد البؤرى كما هو وبعد الجسم كما هو أيضا

(ب) تبتعد آلة التصوير عن الجسم مع عدم تغيير البعد البؤرى وعدم تغيير الفتحة

(ج) يقل البعد البؤرى للعدسة مع ثبات الفتحة وبعد الجسم كما هما

ونجد كقاعدة عامة أنه كلما صغرت فتحة العدسة كلما زاد عمق مجال الرؤية الواضحة وبالعكس نجد أنه كلما زادت فتحة العدسة كلما قل عمق مجال الوضوح ويتوفر للمصور مزيد من المرونة في تحديد عمق مجال الوضوح اذا ما توفرت لديه اضاءة أقوى ومن الممكن أن تسبج مشاكل اذا كان المخرج يريد أقصى عمق لمجال الرؤية الواضحة فى مواقف لا تتوفر فيها الا اضاءة قليلة ان عدم توفر الاضاءة يجعل من المجال تفادى ضحالة مجال الوضوح مالم يتم استخدام فيلم خام ذى مستحلب أسرع فى حساسيته ومع الهبوط فى جودة الصورة

واذا استخدمنا فتحة واسعة للعدسة وقللنا من عمق المجال ، أمكن للمخرج أن يعزل الممثل عن باقى المنظر لأسباب درامية أو جمالية ولهذا الوضع تأثيره المرئى الممتاز فى حالة استخدام اللقطة المتوسطة أو القريبة .

ويجب على المخرج عند اعداد أى وضع للتصوير أن يناقش مع مدير التصوير والمصور حول نوع الصورة التى يريدان قد لا يحدد نوع العدسة بالضبط كما قد لا يحدد أى اضاءة يريد استخدامها ولكن يجب أن يعرف بالضبط التأثير الذى يريد حتى يمكن لمدير التصوير والمصور أن يقترحا العدسة وتوزيع الاضاءة اللذين يقدمان للمخرج ما يريد من اللقطة

والأسئلة التى يجب على المخرج أن يعرف الإجابة عليها أثناء دراسته للسيناريو تكون تقريبا كما يأتى

هل احتاج الى قدر كبير من التفاصيل الواضحة داخل اللقطة هل يحتاج المتفرجون لأن يتعرفوا على بعض الأفراد الواقفين مثلا فى اجزاء مختلفة داخل اطار الصورة ؟

واذا كان الرد بالايجاب فان المخرج يحتاج الى تركيز بؤرى واضح على امتداد العمق الكامل للصورة

هل أرغب فى عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة أو جمالية ؟

هل أرغب فى عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة قريبة جدا ؟

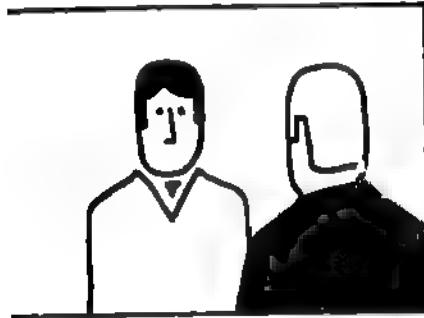
هل أنا فى حاجة لاضفاء تركيز اختياري على جزء محدد من الصورة كما ستبدو على الشاشة ؟

هل أنا فى حاجة لربط الحركة فى المستوى الأمامى بتفاصيل المستوى الخلفى فى لقطة تتم فى موقع فعلى ؟

هذه العوامل وحلافها هى التى تسهم فى تكوين الصورة الذهنية لدى المخرج لما سيكون عليه الصورة على الشاشة كما يبحث عنها وهى التى ستؤثر على اختياره للعدسة وتوزيع الاضاءة

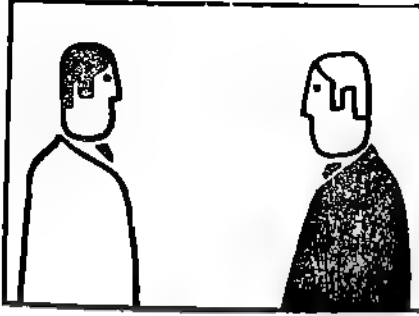


شكل ١



شكل ٢

ليفوتو تقرب الشخصين من أحدهما
 لحجم داخل الصورة وفي هذه
 به الى الشخص الواقف الى اليسار
 واذا ارتفعت آلة التصوير قليلا
 ز ستكون أيضا في صالح الشخص
 من بعضهم بواسطة العدسات يثبت
 يرضى أحدا لأنه يسطح الصورة.
 للوصول الى الاحساس بعمق المكان
 وين المنظر يخدمان هذا الغرض



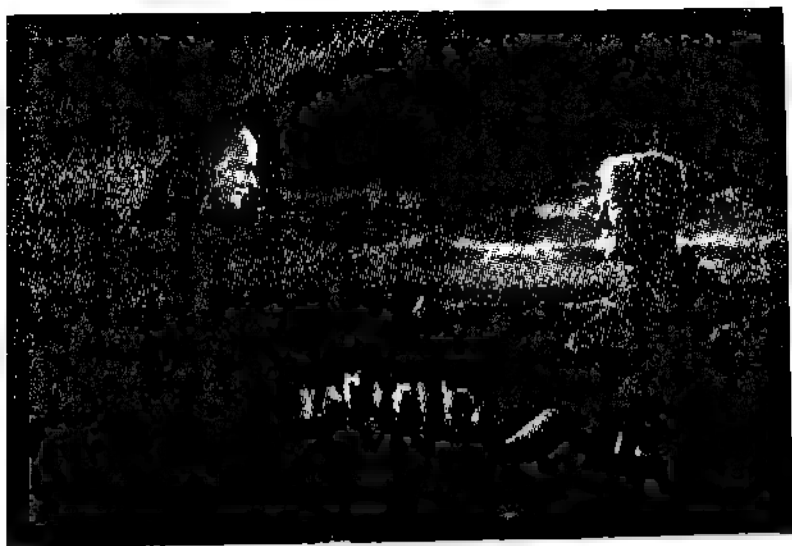
شكل ٣

ان زاوية التصوير فى شكل
٣ تعطى اهمية متساوية لكل من
الشخصين ويمكن لمثل هذا الكوين
المماثل ألا يثير اهتمام أحد ما لم
يبرره حوار قوى أو اضاءة معينة
صيف فركيزا هرتيا لأحد الشخصين

وكبريا ما ننظر الى الاضاءة على
انها الوسيلة التى يخلق بها مدير

التصوير الجو المناسب للقطعة أو لاضاءة شخص أو شيء بطريقة تجذب
انتباه المتفرجين اليه وهذه بطبيعة الحال استخدامات هامة للاضاءة
ولكن هناك استخدام أساسى للاضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك
الا وهو خلق المكان

ان الضوء الزائد عن اللزوم يقضى على المكان تماما بينما نجد أن
الموازن السليم بين الضوء والظلام فى أنحاء الصورة هو مصدر الايهام
وإذا أخذنا مثلا رأس شخص مضاءة يمكننا أن نجعل تركيبها يختفى
إذا أضعنا الأضواء جانبيا أو على العكس إذا سلطنا عليه اضاءة أكثر مما
يجب وتميل أغلب الأفلام الى زيادة الاضاءة وأكثر ما ينضج هذا فى
الأفلام المخصصة للارسل التلفزيونى قد يعود السبب الى صغر شاشة
السمريون وبالتالي فلا حاجة هناك للاهتمام بعمق المنظر كما هو الحال
فى الأفلام التى ستعرض فى دور العرض وأيا كان السبب فإن المخرج
الذى يجد نفسه غارقا فى فيض من الاضاءة سوف يكسب فى فتحة العدسة
ولكنه سيخسر فى مرونة التكوين (انظر صفحتى ١٥٢ ١٥٣)



الختم السابع ١٩٥٧ انجمار برجمار



• ملك القلوب ١٩٦٦ فليبي دو برو

فلم ، الختم السامع تم استخدام الاضواء خلق جو قائم كسب وخاصة في لطا
اجهة بين الموت والفارس وعلى النعش فان الاضواء الجوية البراقة في فلم ه ما
لوبي تجعل الخيال الرديع الذي يقدمه سيناريو بولانجه يجد قبولا لدى المتفرج

مكن تدعيم رسم الشخصيات عن طريق العناية بالاضاءة نرى في اللوحة السفلى ،
شخص الى اليسار تقع عليه اضاءة متباينة قاسية بينما الشخص الى اليمين تضيء وج
مادة ناعمة من زاوية منخفضة مما يكسب هذا الشخص جوا من الدهاء والغموض



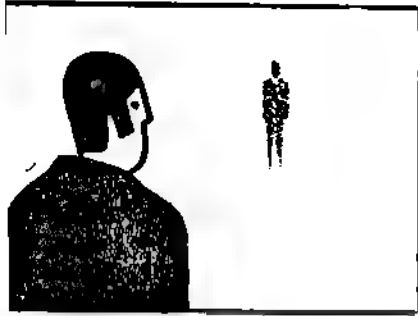
لورانس العرب ١٩٦٢ ديسمبر



أحبك.. أحبك ١٩٦٨ آلان دينا
 بينهما يمكن للعدسة ذات الزاوية الواسعة أن تعبر
 عن الانفصال النفسي بين شخصين كما في اللقطة السفلى



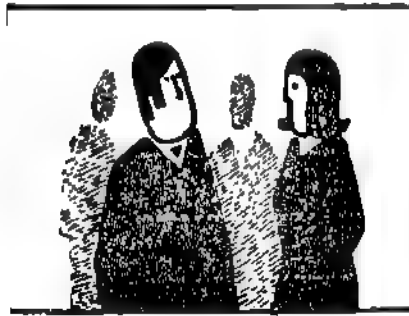
عالم أبو ١٩٥٨ ساتياجيت راي



شكل ١



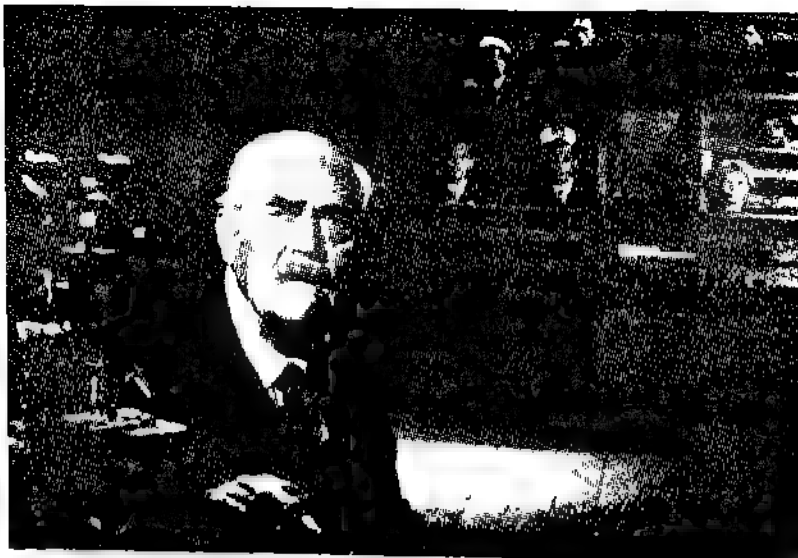
شكل ٢



شكل ٣

على اليسار لكي يركزوا اهتمامهم
المشهد لقطة قريبة للشخص على
ة وفي هذه الحالة لن يلحظ
لأن دراما المشهد تستحوذ على

في عن وضوح التركيب البؤري



« الفأولة البرية » ١٩٥٧ انجمار برجمار



« ساراك عدا » ١٩٦١ ج. مودجسته

أن يقصر اهتمام المتفرجين على ما يحدث في المستوى الامامي أو أن يعزل شخصا عما يحيطه من رحمة (انظر أيضا الصور بين ص ١٥٨).

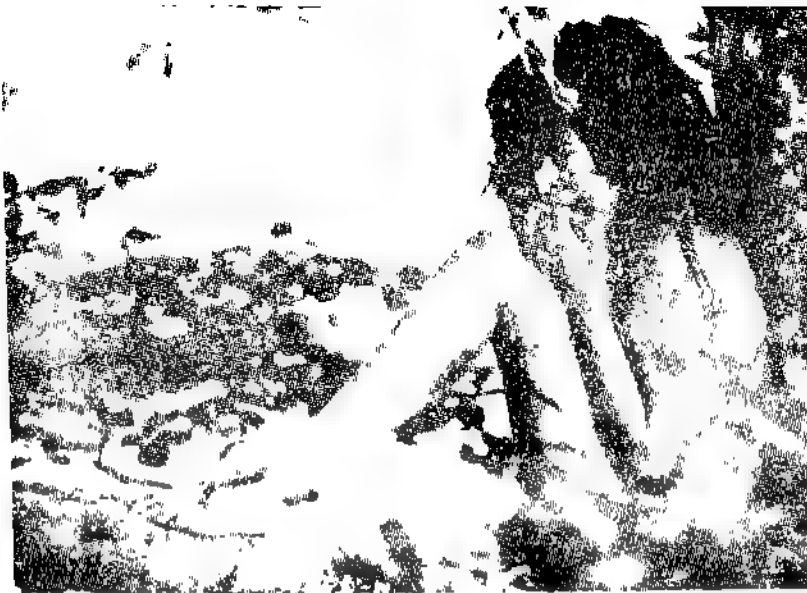
● العدسة الزوم

كثيرا ما تستخدم العدسة الزوم كبديل للنقطة الاقتراب أو الابتعاد ولللفطات التي تثبت فيها آلة التصوير على عربة محركة وهذا من سوء الحظ لأن استخدام الزوم بهذه الطريقة يؤدي الى تشويه في تحسين المكان . وبالرغم من أن استخدام الزوم يعود الى الثلاثينات الا أن استخدامها لم يعم الا في الخمسينات أما في اسنينات فقد أصبحت من العدسات التي تسير المؤنة ولقد انتشر استخدامها انتشارا واسعا في السنوات الأخيرة ، الا ان البعض ما زال يسيء استخدامها والبعض الآخر لم يفتن بعد الى واقع امكاناتها الكاملة

ويمكن للعدسة الزوم أن تكون مفيدة في بعض المواقف كعدسة لها ابعاد بؤرية متعددة حيث يكون من الأفضل الحصول عليها بدلا من القرص الدوار الذي يحمل عدة عدسات عادية وأغلب اللقطات الخاصة بالجرائد السينمائية وموضوعات سينما الحقيقة وخلافها من اللقطات التي يتم تصويرها حسب ما يمليه الموقف بقرارات سريعة يتخذها المصور والتي كان أصلا يستخدم في تصويرها عدسات ١٧ر٥ مم ٢٥مم و ٧٥مم أصبح الآن من السهل على المصور التقاطها جميعا بعدسة واحدة زوم واستخدامها بهذه الطريقة يقرب آلة التصوير من الأحداث ويوفر الراحة في استخدامها وملاءمة الظروف

أما خاصيتها في تحريف عمق الصورة وتشويهه فيجعلها لا تصلح كوسيلة لمتابعة حدث يشكل فيه عمق الصورة عنصرا مرثيا هاما الا أنه يمكن أن ندخل في اعتبارنا أثناء تكوين الصورة استبعاد عمق المكان كما يمكننا أن نستغل التشويه أساسا لغرض جمالي وبمعنى آخر اذ أمكننا تكوين الصورة باستخدام مستويات مسطحة من الألوان فيمكن للعدسة الزوم أن تسهم كثيرا في الصورة النهائية للمنظر أما اذا كنا من جهة أخرى نعد الكوين معتمدين على عمق الخطوط والمستويات فيجب أن نتفادى الزوم تماما

والخاصية الأخرى للعدسة الزوم هي قدرتها على الحركة الى الأمام أو الى الخلف من الجسم المراد تصويره ويمكن لمل هذه الحركة أن تكون



الصبي المتوحش « ١٩٧٠ فرانسوا ترو »



« الجوردو » ١٩٦٩ جيمس افلور

مثيرة ودرامية ؛ ولكن لابد للآثاره من أن يكون وراءها دافع فى البناء العام للمشاهد والحركة السريعة للخلف أو للأمام مرهقه للمخرجين ويمكن لهذا التأثير أن يصبح مجرد لعبة حرفية اذا ما كثر استخدامه أو تم بدون سبب واضح

● العدسة والحركة

نصبح العلاقة بين مقاس العدسة والحركة داخل اطار الصورة دقيقة جدا أثناء التدريب داخل مكان التصوير وفى الواقع فأحد الأسباب الرئيسية للتدريب داخل المنظر أن الحركة والعدسة مرتبطتان ببعضهما من عدة اعتبارات وإذا كانت الحركة تأخذ مكانها داخل حجرة صغيرة فى موقع فعلى فإن اختيار العدسة يختلف عما لو كانت نفس الحركة تتم داخل منظر فى أستديو ويضطر المخرج فى حالة التصوير فى الموقع أن يستخدم عدسة ذات زاوية واسعة لتناسب الحيز المحدود ، والحركة تجاه آلة التصوير أو ابتعادا عنها ستبدو مبالغا فيها وعلى الممثلين فى هذه الحالة أن يتحركوا ببطء لتعويض عن هذا التشويه أما فى المناظر المشيدة داخل الأستديو فغالبا ما تكون جدران المنظر من النوع الذى يمكن تحريكه مما يسهل على المخرج أن يحرك آلة التصوير بعيدا عن الحركة لكى يستخدم عدسة قياسية عادية وهكذا نجد أنه يمكن بالنسبة لجزء معين من الحركة أن يتم اخراجه بطريقتين مختلفتين فى كل من المكانين نتيجة لتأثير المنظر على مقاس العدسة

واللقطات التى يلزم فيها استخدام عدسة تليفوتو يجب أن تكون الحركة الظاهرية فيها من أمام الصورة الى خلفها بطيئة جدا ولا توجد طريقة ناجحة لتعويض عن هذا التأثير لأن التشويه باق مهما كانت سرعة الحركة ويمكننا استخدام هذه الظاهرة البصرية فى حالات معينة للاستفادة من بطء الأشياء التى نتحرك الى الأمام - من بعيد الى المستوى الأمامى - للحصول على تأثير درامى معين فمثلا يمكن اضفاء جو من الغموض حول شخص يتحرك ببصء قادم من بعيد لمعزب من شخص آخر فى المستوى الأمامى وقد تستغرق هذه الحركة تجاه الشاشة عدة دقائق ، كما فى حالة ظهور عمر الشريف فى فيلم « لورانس العرب »

ونجد أن تشويه الحركة فى حالة التصوير الحر بعدسة تليفوتو يزيد

من ارساك المنعرج ومصايفته حيث لا يمكن ايجاد تفسير درامى لها وعند تدوير لقطات لجريده سينمائية يحاول المصور بقدر الامكان أن يحصل على ما يشبه الواقع ولكن الناس الذين يقربون من آلة تصوير بها عدسة ٧٥ مم أو ١٠٠ مم يبدون وكأنهم يتحركون ببطء شديد ، بحيث لا يجب أن سنمر لقطهم على الشاشة أكثر من عدة ثوان ويمكن بالمثل للقطات المى بصور حدثا رياضيا من بعيد أن تكون نتيجتها غير مرضيه خاصه اذا كان الحدث يتم فى خط واحد من الحركة لا بد فى هذه الأحوال أن يتم تحضير واف فى الموقع مقدما حتى تكون آلة التصوير فى احسن وضع لها بالنسبة للعدسة المتاحة

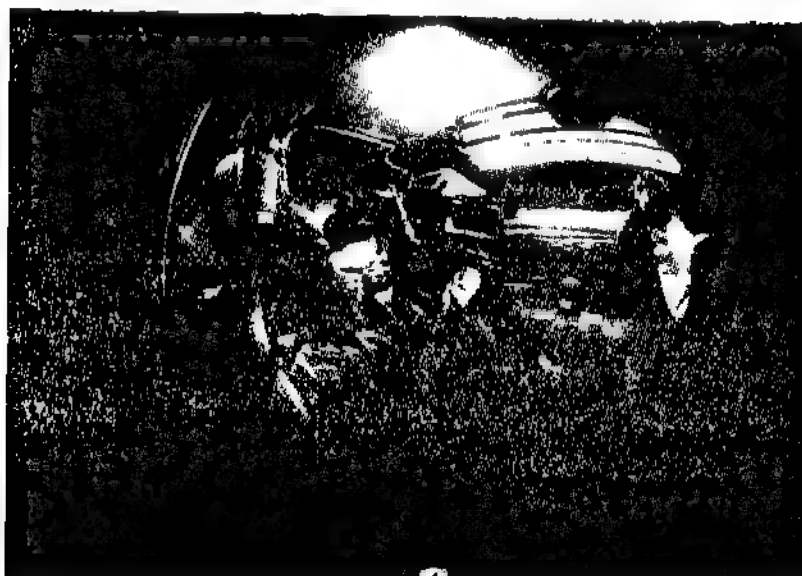
● التشويه

اذا اراد المخرج أن تضم اللقطة كثيرا من الحركات الجانبية فانه غالبا ما يختار عدسة ذات زاوية واسعة الا أن العدسات ذات الزاوية الواسعة تسبب قدرا كبيرا من التشويه واذا كانت هناك خطوط رأسية قاطعة فى اللقطة فستستجد المشاكل امام المخرج

« كانت لدى اثناء تنفيذ لقطات الكنيسة فى فيلم « احتفال سرى » مشكلة صعبة الحل وان كانت قد تكررت بعد ذلك فى فيلم « أشكال فى منظر طبيعى » بدرجة اقل حيث أن المناظر فى الفيلم الأول كانت صناعية بينما كانت فى الفيلم الثانى طبيعية كما هى اردت فى « احتفال سرى » أن احصل على زاوية واسعة بالقدر الكافى بحيث يمكننى أن أرى الأتوبيس قادما وأرى فى الوقت نفسه الكنيسة من مسافة كافية لاعطاء الاحساس بالمساحة الحالية حولها ، وهى صفة مميزة فى لندن هذه الأيام و اردت أن أرى برج الكنيسة لأن الكنيسة كلها كانت مثيرة للاهتمام الى حد كبير انك تجد فى فيلم « الوسيط » لقطة مماثلة اردت فيها أن احصل على المستوى الامامى من راوية منخفضة يبدو فيها الفناء المرصوف بالحجارة امام كاتدرائية نورويتش اردت الحصول على الاحساس الكامل بكاتدرائية نورويتش ولكن يجب أن تحذر كمية التشويه التى تنسب عن ذلك والا أعطتك احساسا خاطئا تماما ان العدسات ذات



اشمال في منشى طبيعى ١٩٧٠ جوزيف لوزى لطة من شهيد الذهابة



نوان ١٩٦٦ جون فرانكهايمر (لقطه مصوره بعدسه عين السمكه)

الزاوية الواسعة المبالح فيها تعطى تشويها لمسطور يحب مراعاة تأثيره على المتفرج وأحيانا لا يلحظ المفرجون هذا التشويه ان لم يكن مبالغا فيه وقد يكون التشويه مفيدا في احيان اخرى الا انه في بعض الحالات يكون تأثير التشويه سيئا بحيث يلزم ان تقطع قمة الكاندرائية خارج الصورة أو أن تحرك الى أسفل البرج وهذا هو الطريق السليم لعادى ذلك التشويه ، (لوذى)

ويمكن الحصول على تأثير جيد من التشويه ، على أن يكون وراء ذلك هدف معين ونجد من الناحية النظرية أن كل عدسة ماعدا العدسة القياسية تسبب قدرا من التشويه ولذا فمن المفيد للمخرج أن يستخدم مرة عددا من العدسات المختلفة لتصوير منظر واحد ، ثم يفحص النتيجة بعد ذلك من حيث عنصر التشويه . وإذا أحسن استخدام التشويه فيمكنه أن يضيف الكثير الى الجو أو الدراما في المشهد أما اذا أسئ استخدامة فانه سيبدو كما يبدو دائما ، مجرد لعبة بارعة يجب أن يقود التشويه المتفرجين داخل الدراما أو الشخصيات على ألا يكونوا مدركين لهذا ويمكن لاستخدام العدسة ذات الزاوية الواسعة في تصوير وجه شخص ما أن ينتج تأثيرا مفرعا جدا ، ولكن هذا التأثير قد يضيع ان كان المتفرجون مدركين تماما للتشويه وسببه

ويناقش جوزيف لوذى فيما يلى بعض الأسباب الجمالية وراء استخدام التشويه في أحد مشاهد فيلمه أشكال في منظر طبيعي

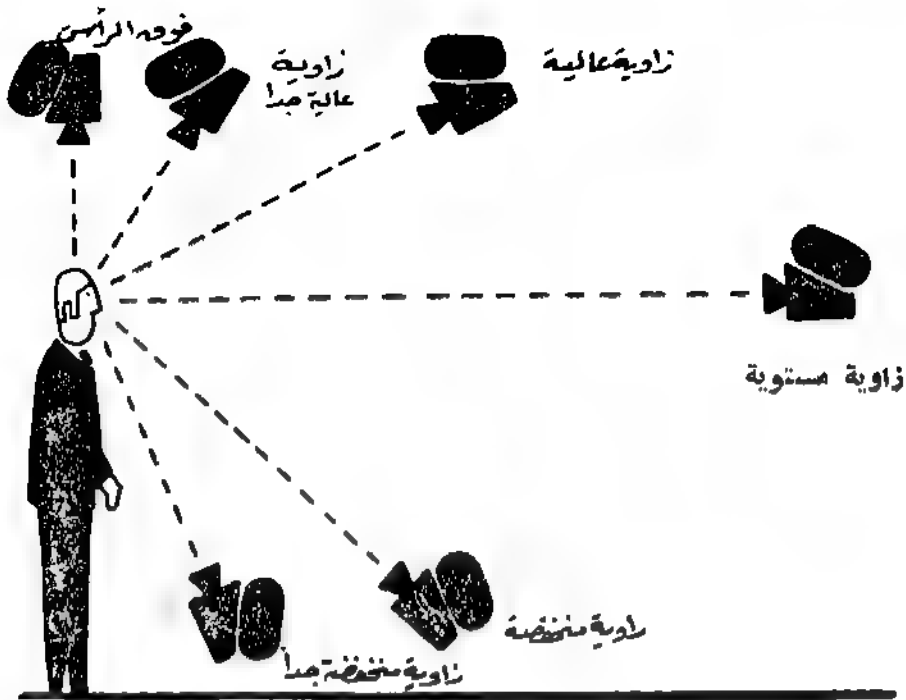
لقد خططنا المشهد الختامى لفيلم « أشكال في منظر طبيعي » مسبقا بحيث يتم تصويره بقدر معين من التشويه في منظور الصورة حيث بدا لي أن المنطقة النرجية التي كانا يزحفان عليها لها من تكوير السطح ما يماثل السطح الكروي للكرة الأرضية فاردت أن أبالغ في هذا التكوير أردت أن أعطي الاحساس بأن هذه المنطقة هي قمة الكرة الأرضية وعندما صعدنا بالطائرة الهليكوبتر شاهدنا لأول مرة أننا لا نحلق فوق شئ، محدد كان لدينا احساس غريب بأن المنطقة خالصة من

أى معالم ، وكان هذا رائعا فلدينا الآن فكرة وجود قمة الكرة الأرضية
الى جانب فكرة المنطقة الحالية وكأنها لم تتشكل بعد ولهذا عمدت الى
استخدام التشويه فى التصوير لكى تتجمع الأحداث عند قمة منطقة
الثلج ، مع التركيز على كروية هذه المنطقة فى الوقت نفسه وكان هذا
مفيدا من حيث الفكرة الأصلية ، حيث أردت العودة الى فكرة أن الانسان
ما هو الا مجرد نقطة فى المنظر الطبيعى الشاسع ،

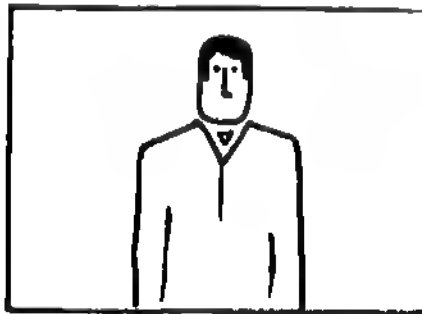
وجهة النظر والحركة

تصبح وجهة النظر التي يختارها المخرج أداة درامية هامة تحت تصرفه . ان الزاوية التي ننظر بها الى الشخصيات فى الفيلم السينمائى هى فى الواقع جزء له دلالة فى طريقة السرد ، حيث انها قادرة على وصف أهمية الشخصية ، وعلاقته بالآخرين فى نفس اللقطة ، وحالته الذهنية وما ينوى أن يفعله فوراً . ولهذا السبب فان معرفة دلالة زوايا التصوير جزء حيوى فى لغة المخرج ومفرداتها التي يستخدمها حتى لو كان يعمل معه مصور يتولى هو وضع آلة التصوير

وننظر عادة الى ارتفاع آلة التصوير بالنسبة الى ارتفاع الشخص العادى ويكون مستوى اللقطة عادة هو مستوى منسوب عين الشخص البالغ وتكون لقطات الزاوية المنخفضة هى التي تتجه الى أعلى لنرى منسوب العين ، ولقطات الزاوية العالية هى التي تتجه الى أسفل لنرى منسوب العين . ان التأثير المرئى لكل لقطة متميز تماما وله مكانه الخاص فى النسيج الدرامى العام للفيلم



● وجهة النظر العادية



انها الزاوية ذات أقل تأثير درامى
يمكن منها تصوير شخص حيث انها
ساكنة تماماً في وقعها هناك أقل
قدر من التشويه الرأسى والخطوط
الرأسية تظهر فيها رأسية تماماً
ويجب عند تحديد وضع آلة التصوير
أن يعرف المخرج بالضبط ان كانت
اللقطة تحمل وجهة النظر الذاتية

لشخص آخر فى نفس المنظر وفى هذه الحالة يصبح ارتفاع آلة
التصوير مماثلاً لمنسوب عين ذلك الشخص وإذا كانت النقطة تحمل
وجهة النظر الموضوعية للمتفرجين وهم ينظرون الى الممثل فإن ارتفاع
آلة التصوير يصبح مماثلاً لمنسوب عين ذلك الممثل

● لقطات الزاوية العالية



تميل لقطات الراوية العاليه الى سطر الى أسفل الى شخص ما الى التقليل من قوته وأهميته ويمكنها أن تجعل الشخص يبدو ضعيفا أو قابلا للسقوط والهزيمة

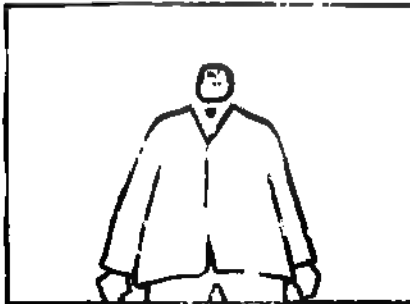
وإذا استخدمنا فيها عدسة ذات راوية واسعة فإن لقطة الزاوية

العالية تصبح ممتازة في حالة وصف السمات السطحية لأي منظر طبيعي وإذا كان الحدث سيأخذ مكانه في ملعب لكرة القدم أو حلقة ملاكمة فانها تصبح افضل طريقة لتقديم المكان

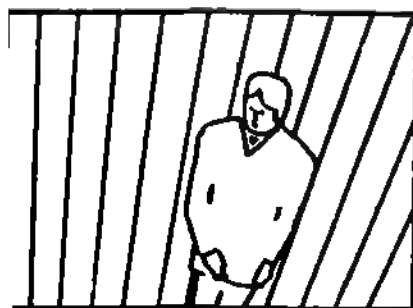
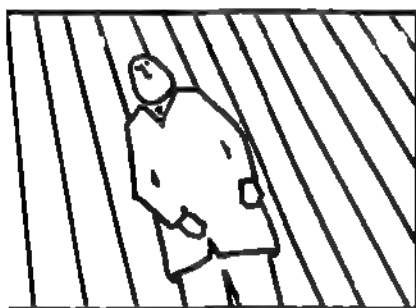
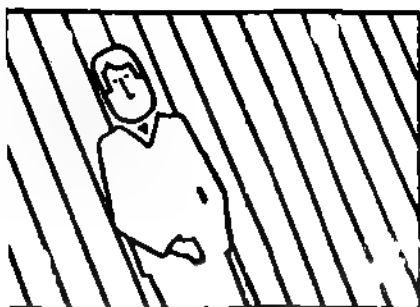
أما إذا ارتفعنا الى زاوية عالية جدا فإن الصورة تقترب من أن تكون ذات بعدين فقط حيث تبدأ خطوط المنظور في الاختفاء وينقلب المنظر الطبيعي الى مزيج من الحقول والأنهار والغابات وما إليها وتصبح النقطة العالية جدا فوق مدينة عبارة عن تكوينات من الخطوط والمستطيلات

أما اللقطات القريبة سواء كانت من زاوية عالية أو زاوية منخفضة فانها تصبح عرضة للنشوية ويجب معالجتها بمنتهى الحذر

● لقطات الزاوية المنخفضة



يتم وضع آلة التصوير «منخفضة» بالنسبة الى خط عين الشخص المراد تصويره أو «منخفضة» بالنسبة الى الشيء المطلوب تصويره ويقوم المصور بتوجيه آلة التصوير الى أعلى وبذا يجعل المخرجين ينظرون الى أعلى الى الشخص أو الشيء.



التأكيد

أجراء من العنف أو الحركة السريعة ويمكن لعنف ان يكون صنع الانسان أو من صنع الطبيعة (كالزلزال والفيضانات وما ابها) وتوحى النقطة المائلة لوجه رجل ، اذا سبقتها لقطة عادية بحـذهذهنية الذاتية المفاجئة وكثيرا ما تستخدم النقطة المائلة الاعلانات التجارية في التليفزيون لما لها من قدرة على لفت النظر ويمكنها أيضا أن تزيد من اثارة الاهتمام بفيلم تعليمي لا حركة فيه ويمكن أيضا تأكيد مدى الارتفاع أو عمق الانخفاض بواسطه امالة التصوير

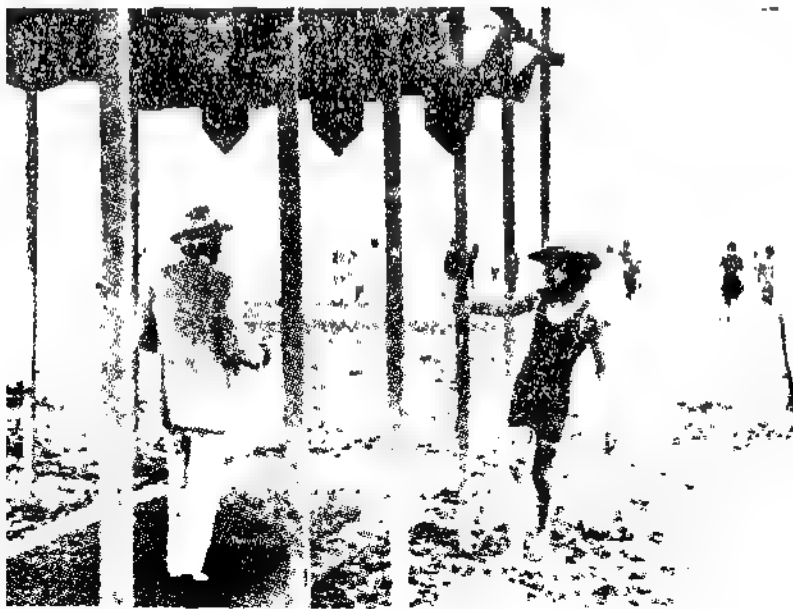
ويمكن للقطات المائلة اذا استخدمت مرتبطة بأسلوب الطبع المزدوج كما حدث في السينما التعبيرية الألمانية في الماضي وفي اعم ستان براكهيج الأخيرة ومقلديه أن تصل الى نتائج ممتعة من الناحية الجمالية وقوة التأثير من الناحية المرئية



• دكتور فلوستوس ، ١٩٦٧ ريتشارد بيرتون ونيل كوجيل



مربیل، ۱۹۶۳ الان ریٹ



المون فی فنلندا ۱۹۷۱ لوگتنو فسکھون

● وضع آلة التصوير

ترتيب اللقطة أساسا هو تفاعل بين آلة التصوير والحدث الذى يدور أمامها ونجد من بين هذين أن الحدث الذى يتم تصويره هو الأكثر أهمية. سواء كنت تصور فيلما روائيا معقدا للغاية أو فيلما تسجيليا ذا ميراثية منخفضة جدا بأسلوب سينما الحقيقة ولا يبدأ المخرج اتصاله بمدير التصوير والمصور الا عندما يرضى عن اخراجه لحركة الحدث ويوضح وولف ويللا هذا فيما يلى

« عندما ترتب أى لقطة ، لا تفكر أبدا فى نقل الحدث الى آلة التصوير بن اعمل دائما على نقل آلة التصوير الى الحدث قد يبدو أن هذا أمر واضح ولكن من المدهش أنه أمر يسهل نسيانه اذا كنت تبج عن جمال التكوين وتحاول أن تشكله من أجل آلة التصوير فلا بد أن تفقد جزءا من حيوية ما يدور عندما تخرج حدثا دعه دائما ينمو ويتطور فى تناسق عضوى ثم انقل آلة التصوير الى المكان الصحيح فهذا افضل من أن تكون لديك فكرة مسبقة عن أين سيكون آلة التصوير

وعلى المخرج بعد أن يضع آلة التصوير فى علاقتها الصحيحة مع الحدث أن يتأكد من أن العدسة المختارة سوف تمنحه الايقاع السليم لللقطة فمثلا اذا كنا سنستخدم عدسة ذات زاوية واسعة فان الممثل الذى عليه أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير سيبدو أسرع فى حركته عما لو كنا نراه بعدسة ذات بعد بؤرى طويل ومن المهم أن نمنحه فرصة للتجربة حتى يصل الى الايقاع المناسب للحركة

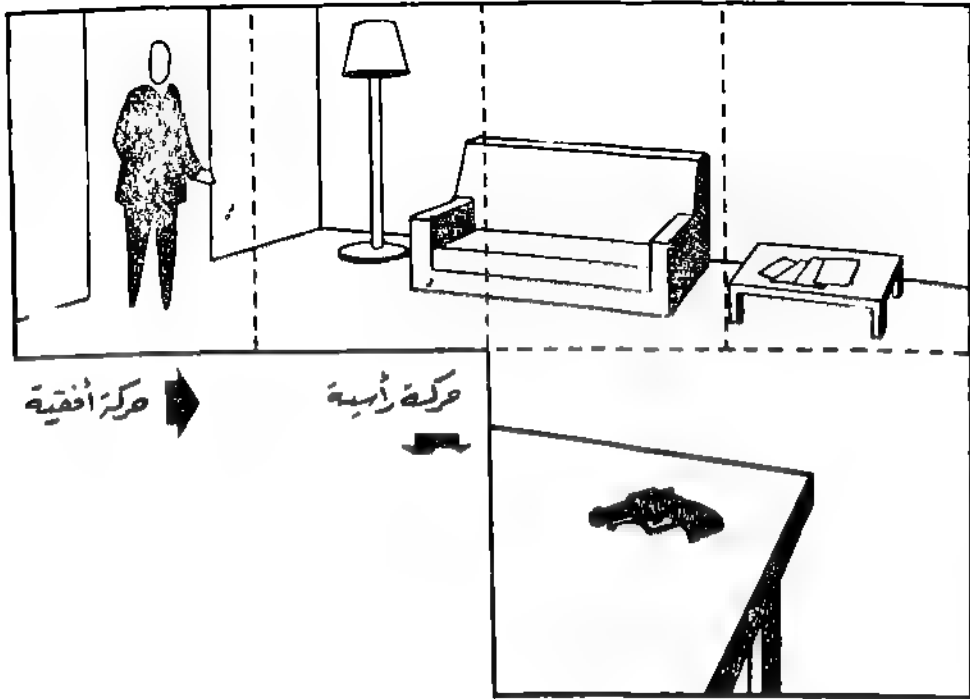
ومن الضرورى أيضا فى اللقطات التى تضم عدة ممثلين أن تتأكد من أن كلا منهم له ما يؤديه

« كنت أجد أن تصوير لقطة تضم عدة أشخاص أمرا صعبا فى بادىء الأمر اذا كانت لديك حجرة يشغلها سبعة أو ثمانية أشخاص فلا بد أن توفر لهم شيئا يفعلونه فلا يمكنك أن تدعهم واقفين بلا عمل وكانهم مانىكان عند الترنزى كنت أجرى تدريبات مثل هذه اللفظا ولكن استعفاء مسعنا بمساعدى فى الاحراج » (كلارك)



بسر باولو باؤولنى يخرج لقطه من انجىل متى ، ١٩٦٤

وهناك عامل هام آخر أثناء التدريب الأخير يتعلق بخطوط العين. ن دراعاة خطوط العين في الاخراج هامة جدا لسببين محددين. فم لقم الأول اذا نظر الممثل الى الجانب الخطأ من آلة التصوير يصبح مر لستحيل تركيب هذه اللقطة مع باقى اللقطات حسب ما بدا فى اللقط رئيسية. لقد سبق مناقشة تتابع خطوط العين باستيفاء فى فصل والسبب الثانى هو لصالح الممثلين أنفسهم قد يحدث خطأ بسهولة ب خطوط العين فى اللقطات المتشابهة خاصة بالنسبة لمثل الأدوار ثانوية. واذا لم تحدد لكل ممثل خط عينه فانه لن يعرف أين يتجه ظره. واذا لم يعرف أين يتجه بنظره فسوف ينكشف الأمر بأنه مثل كلف بالوقوف أمامنا



● لقطة الحركة الأفقية (بان)

هناك طريقتان للحصول على لقطة الحركة الأفقية يمكن للسينمائي أن يحرك آلة التصوير أفقياً عبر مساحة عريضة دون متابعة شيء معين ويصبح لعين المشاهد هنا حرية التجول خلال الصورة هذه هي الحركة الأفقية للمسح ويمكن خلالها للمتفرجين أن يفحصوا بعناية عمق المنظر ويدركوا منظور الخطوط ومنظور الحيز كله كما يلاحظ المتفرجون تفاصيل المنظر وتكوين الصورة خلال الحركة الأفقية للمسح حساس يحتاج إلى عناية خاصة

وهناك مواقف أخرى يكون فيها المتفرجون مشغولين إلى حركة معينة داخل الصورة قد تكون سيارة تعبر الصحراء أو فارس يخترق أحد السهول وقد تكون أيضاً لقطة من الجو لمدينة توضح فيها زاوية التصوير الشوارع المهجورة إلا من شخص واحد أو سيارة واحدة نخترقها وأياً كان الموقف فإن نوع الحركة التي ينحركها الشخص أو السيارة سوف يقسم الصورة إلى شطرين ويمكن للمرء أن يتجول بحرية خلال لقطة الحركة الأفقية للمسح أما في هذه الحالة الثانية فإن



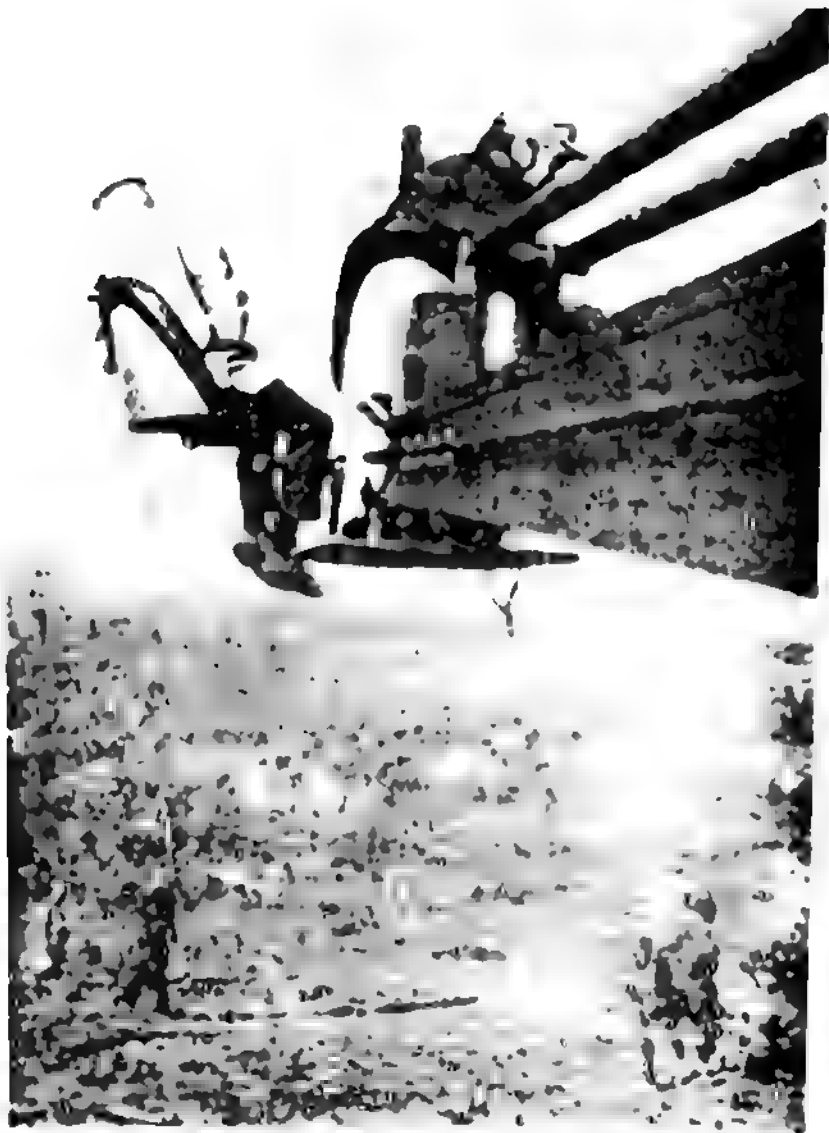
كل شي، للبيع ١٩٦٨ اندريه فايدا

لحين تنقاد لمتابعة حركة معينة داخل اطار الصورة هذا النوع من اللقطات هو لقطة الحركة الأفقية للمتابعة .

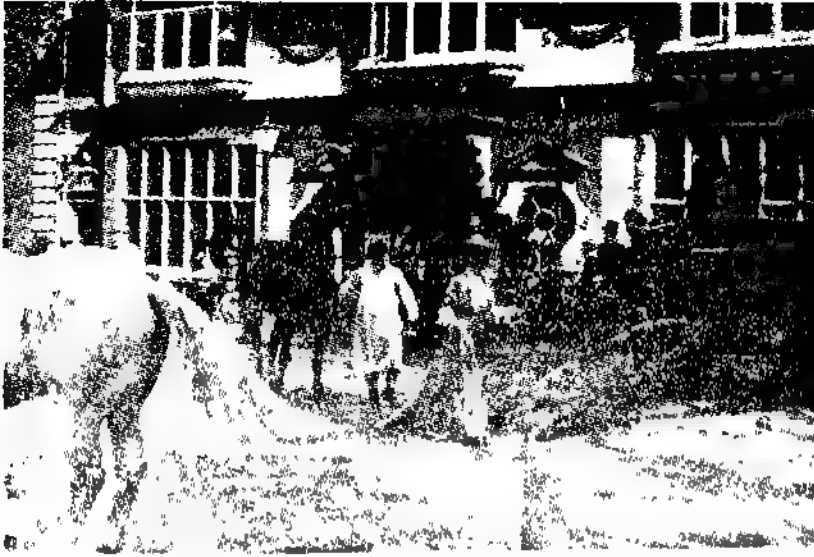
ويجب عند تكوين الصورة في لقطة الحركة الأفقية للمتابعة أن نأخذ في الاعتبار سرعة الجسم الذي تتم متابعته والمسار الذي يتحرك فيه إذا جعلنا عين المشاهد تتابع بسرعة فائقة نموذجاً معقداً من الحركة فإن لشاهد سوف يرتبك ويتضايق من هذه اللقطة

وغالباً ما يتم استخدام لقطة الحركة الأفقية للمسح مع الحركة أفقية للمتابعة مرتبطة بعضها ببعض قد تكون اللقطة الافتتاحية شهد ما لقطة أفقية بطيئة للمسح تتبعها حركة أفقية سريعة للمتابعة مجرد اكتشاف نقطة معينة تثير الاهتمام

ويجب أن تعين حدود جانبي لقطة الحركة الأفقية بكل دقة مقدماً حتى يمكن تنفيذ اللقطة بالسرعة المطلوبة أما لقطات الحركة الأفقية التي تتم استخدام عدسات التليفوتو فهي عرضة لظهور أقل اهتزاز في حركة آلة تصوير ، وغنى عن الذكر أن أي اهتزاز داخل اللقطة يجعلها غير صالحة للاستعمال



كروويل . . انهاء لقطه من الرافعة المصغرة . وانحرى الى التصوير في السنوي الرابع .
 ل رافعة اليد ، او صعد ، يعرف . . لقطه الرافعة (كرين) . اما تحريك الى التصوير
 السنوي الاخير الى السنوي القليل وبالمعنى . او على قسطنطين لقطه يعرف . . له
 ثابت . وتعرف القربة التي تستخدم في هذا باسم . دولل . او . شاريوه . .



الوسط ١٩٧١ جوزيف لوزي حركة امام منظر خلفي تم تكوينه بعنايه

اما سرعة الحركة الأفقية يحددها الغرض من اللقطة ويمكن
لحركة الأفقية البطيئة في بدايه المشهد أن تزود المتفرجين بحاسه
لتوقع وسيزداد انتباه المتفرجين لأنهم يوقعون تطور موقف درامي
تديد ونجد في نهاية أي مشهد أن الحركة الأفقية البطيئة تؤدي إلى
لارتخاء، وإلى خمود التركيز تدريجيا مهما كان الموقف

وعلى النقيض يمكن للحركة الأفقية أن تكون سريعة جدا بحيث
مصبح الصورة مجرد زغللة لا وضوح فيها وهذا النوع من حركة آلة
تصوير ويسمى الحركة الأفقية المتعجلة ، ضروري عند خلق الاسفل
سريع بين الأماكن

● تحريك الموضوع

لما كان أحد الاوهام التي نجعلها صناعه أى فيلم هو تكيف الرمز وإيجاره لذا يلزم المخرج أن يختار تلك الانعكاسات وأنشأه أسى يكون افضل ما يخرق الوهم السينمائي المطلوب وبطبيعته الحال لا يؤدي تصوير انقطاعات فى حد ذاته الى خلق هذا الوهم انما يحتاج مركب العيلىسم (المونتاير) الذى سيمسيطر على الشكل انشائي للفييم الى النوع الصحيح من الانقطاعات حتى يصل الى التركيب الساجع ولهذا السبب يحتاج المخرج الى قيادته لمثليه الى أن يحتفظ فى ذهنه بشكل الفيلم فى صورته الكاملة

وبالرغم من وجود بعض المناسبات التي يمكن فيها لآلة التصوير السينمائي الثابتة أن تكيف نفسها مع ممثل ثابت فى مكانه الا ان ارائع المرئى فى احسن حالاته لا ينم الا عندهم يكون كل من آلة التصوير والممثل فى حالة حركة ، كما فى حالة لقطة الحركة الالقية للمتابعة وعلى المخرج أن يراعى ان آلة التصوير الثابتة غالبا ما تنتج لقطات تنقصها الحيوية المرئية . ونجد من ناحية أخرى أن اللقطات التي تضم حركة سريعة لآلة التصوير غالبا ما تضايق المتفرج ، لانها تجعله يدرك وجود آلة التصوير وطريقة استخدامها

ومن بين العوامل التي يجب أن نأخذها فى الاعتبار ارتفاع آلة التصوير ونوع العدسة المستخدمة وحركة آلة التصوير ويمكن تصوير الحدث فى لقطة عامة أو فى لقطة قريبة حسب التأثير المرئى المطلوب .

اللحظة العامة لن يكون للممثل أهمية تذكر نسبيا فى اللحظة العامة. اما البيئة المحيطة به هي التي نسيطر على اللحظة وإذا كان الممثل يعبر حجرة أو طريقا فانه سوف يستغرق بعض الوقت ليفعل هذا ونجد خلال هذا المعدل البطي، للحركة أن تفاصيل المسندوى الخلفى ستتكمسب أهمية مرتبة ويمكن أن نريد من انارة الاهتمام بصفات اللحظة اذا ما أحسننا اختيار تفاصيل المنظر وذلك باضافته المقاعد والمائدة وبعض المزروعات الخ اذا كان هذا مماسا أو حركة المرور فى مناظر الطرقات وهكذا ويمكن بالاضافة الى ذلك ان يقوم الممثل باداء بعض الحركات الصعبة داخل اطار الحدث كما أن الاضاءة والالوان وتصميم المنظر كلها تسهم فى الجو والاحساس الذي نخلقه للصورة



« أوليفر ١٩٦٨ كارول ريد زاوية تصوير منخفضة تضاد لوه لي الشخص الثاني



هذه الحياه الرياضيه ١٩٦٣ لندي اندرسون الزاويه المنخفضه مجتمعه مع الحركه ن
لتصور تؤكد ان حجم الشخص وروحته المعنويه



• اللقطة المختارة ، ١٩٥٨ أكبر كوروسارا الحركة القوية التي ترمي المستوى الخلفى خارج الوضع البؤري تصيف الانارة الى المطاردة

اللقطة القريبة عندما تقترب للحصول على لقطات قريبة يصبح المعجبون وجه الممثل قدر أكبر من الأهمية وينكمش المسنوى الخلفى أقل ما يمكن أما الاضاءة فتكتسب أهمية كبرى وكذا وضوح التصوير ومن العوامل التي يجب أن نأخذها في الاعتبار ارتفاع أو التصوير وإذا كانت مستوية أم مائلة وتكوين الصورة وما إذا كان الممثل سيتحرك بسرعة أم ببطء وما هو وضع الممثل بالنسبة لآلة التصوير كثافته مواجهة أم نصف مواجهة أم يبدو من الجانب الخلفى ونعتمد حالة اللقطة كثيرا على وضع آلة التصوير ونجد بصفة عامة أن اللقطات التي تنظر الى أعلى الى الوجه الكامل تعطى صورة قوية جدا وأما اللقطات التي تنظر الى أسفل تعطى صورة ضعيفة أما اللقطة من الجانب في حالة تكوين الصورة المتوازن فقد تبدو كثيفة ما لم تتوفر للصورة خلفية مثرة للاهتمام أو كان الممثل يتحرك بسرعة واللقطة التي يبدو فيها نصف اكتسب لها قروب أيضا وهي تفضل في حالات كثيرة اللقطة المتجهة الى أعلى • وهي طسعة أكثر من سواها من الناحية المراتبة ، فاللقطة

المسجّه الى أعلى. بالرغم من وقوعها الدرامى الواضح الا أنها تجعل المخرج يدرك اختيار هذه الزاوية بالذات

من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة من بين حركات الممثل الأساسية أن يقسم من مسافة الى أن يقترب من آلة التصوير أو أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير وحلال هذه الحركة يمكننا أن نميز خصائص كل من المساحة العامة واللقطة القريبة وإذا كان ارتفاع آلة التصوير عاديا فإن الممثل الذى يتحرك من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة تزداد صورته قوة كلما زاد اقترابا ، ويمكننا أن نلمس التأثير العكسى عندما يتحرك الممثل بعيدا عن آلة التصوير

المخرج والتمثيل

● توزيع الأدوار

تعتبر مهمة اختيار الممثلين لاي فيلم مهمة صعبة ومعقدة وادا استثنينا النجم برجمان فهناك عدد قليل جدا من المخرجين في الفترة الاخيرة الذين اسعدهم انهم بان تكون لديهم فرقة مسرحية تحت طلبهم ولم يعد لدى شركات الانتاج عدد من ممثلي الافلام الروائية مرتبطين بمعقود معها وعلى هذا فاحد المشاكل الرئيسية هي ان نجح في أن تجمع الممثلين الذين يمكنهم أن يعملوا معا بطريقة خلقة

ويبدأ الاحساس بهذا النقص أثناء مراحل كتابة السيناريو فكتابة السيناريو لفيلم دون معرفة امكانيات وقدرات مجموعة الممثلين ، تصبح مثل تأليف سيمفونية دون أن يكون الموسيقى متاكدا تماما كيف ستكون أصوات الآلات الموسيقية المستخدمة

وعلى المخرجين لهذا السبب ان يحتفظوا في ذاكرتهم بنخبة من الممثلين الذين يعرفون مستوى أدائهم ، كنسوع بديل للفرقة المسرحية الخاصة ولكن في أذهانهم فقط

ويفضل أغلب المخرجين خلال المرحلة الفعلية لاختيار الممثلين ، أن يعملوا بالتعاون مع شخص آخر ، وغالبا ما يكون هذا الشخص هو المنتج ، وإذا لم يكن هناك وجود لمنتج منفرد للفيلم فمن المعتاد أن يعمل المخرج في

عنه المهمة مع مدير مسئول عن توزيع الادوار ممن أصبح لهم الآن دور حلاق أكثر مما كان عليه الحال من قبل عندما كانت أعمالهم تقتصر على مجرد التفاوض مع مندوبى الممثلين الرئيسيين والاكتفاء باقتراح ممثلين للادوار الثانوية

وهناك دائما خطورة احتمال أن يكون المخرج دانيا في توزيعه للادوار فمن الطبيعي أنه امر مفر جدا أن يسمح المخرج الادوار الرئيسية لأشخاص مريحين ممن يعرف جيدا أنه يستطيع التعامل معهم بسهولة وأن يتجنب ذوى الشخصيات الصعبة وكقاعدة عامة لا خطأ في هذا ما دام المخرج متاكدا بكل أمانة ، من أن الممثل « المريح » مناسب للدور مثله مثل الممثل المتعب وفى مثل هذه الأمور يصبح للرأى الثانى قيمة لا تعوض

ولا تقتصر مهمة توزيع الادوار على العثور على أنسب ممثل لكل دور ، فمن الضرورى مراعاة كيف سيجتمع هذه الشخصيات المختلفة المنعزدة لتصل معا الى نتيجة مقنعة مع المحافظة على التوازن والتباين فيما بينهم مهما اختلفوا فى مظهرهم الجسدى

وتزداد صعوبة الاختيار بشكل معقد بناء على ما اذا كان الممثلون الذين اختارهم المخرج متاحين أم لا فى الوقت المطلوب قد يكونوا مشغولين فى فيلم آخر أو فى مسرحية أو قد يطلب مندوبهم مبالغ طائلة ومن جهة أخرى فأغلب الممثلين ليسوا جشعين فى هذه المسألة وإذا ما تحمسوا لسيناريو معين ولأداء الدور المفروض عليهم فيه فانهم يصبحون متعاونين الى أقصى حد فيما يتعلق بالاجور

وإذا تركنا جانبا النجوم وممثل الادوار الرئيسية فان النظام المعاد فى التعاقد مع الممثلين هو دفع مبلغ معين عن كل يوم عمل مع ضمان عدد معين من الايام (اثنين أو ثلاثة) من كل أسبوع خلال عدد معين من الأسابيع ونجد أن مراعاة عنصر الاقتصاد عند ترتيب هذه العقود هو أحد المشاكل الرئيسة فى تنسيق الجداول الزمنية للتنفيذ

ويزيد الجهد والعذاب فى اعداد عقود النجوم والفنانين لكى يسم التراضى والتعاهم على العبارات الخاصة بكنانة الاسماء فى العناوين

والاعلانات ويحدد هذه العبارات ان اسم الممثل يكون عنوان الفيلم « أو « إلى اسم الفيلم مباشرة » أو « يشترك في الممثل » الخ كما يتم تحديد حجم الحروف التي سيكتب بها اسم الممثل

ويصبح من الصعب جدا تحقيق كل هذه الرغبات خاصة اذا كان بعض الممثلين (أو مندوبيهم) متمسكين بموضوع ظهور أسمائهم في عناوين الأفلام واعلاناته أكثر من تمسكهم بما ينقضون من أجور

وهناك اختلافات لها أهميتها بين دور الممثل في السينما ودوره في المسرح ويجب على المخرج ألا يففل هذه الاختلافات عندما يتعرض لمشكلة توزيع الأدوار والتعامل مع الممثلين بصفة عامة نجد في المقام الأول أن علاقة الممثل بالشخصية التي يؤديها تختلف تماما في السينما عنها في المسرح

يمكن للممثل في المسرح أن يخلق شيئا لا يتوفر فيه أو أن يقدم تقليدا متقنا له أما في السينما فانك تكشف روح الشخصية بصورة أكثر كمالا ولذا تلتزم كل الدقة عند توزيع الأدوار واعلم الممثلين سريعو الاستجابة ولكنهم لن يتمكنوا من تقديم ما ليس عندهم « (كول)

وفي السينما يعمل المخرج مع الممثل لفترة قصيرة نسبيا ، ربما لعدد قليل من الأسابيع وعلى هذا يجب أن يتم الائتلاف بين المخرج والممثل بسرعة فعلا لكي تضمن علاقة عمل جيدة والوضع الأمثل أن يعرف المخرج عند مرحلة توزيع الأدوار ما اذا كان الممثل هو الأنسب لدور ما وقد يسبب هذا مشكلة للمخرج غير المتمرس حتى وان كان قد تدرج خلال مهن سينمائية مختلفة وله خبرة عدة سنوات في مهنة التركيب

نقد وجدت في البداية أن توزيع الأدوار عمل صعب للغاية وأنا مأكد من أنني سوف أجده كذلك دائما انها مشكلة أن تعرف من خلال لقاءات تجارب الأداء ما اذا كان الممثل صالحا أم لا حتى وان كنت قد شاهدته من قبل في أدوار أخرى « (كلاوك)

والاعتبار الأول هو وجود تشابه فيما يتعلق بالمظهر الجسدي والسلوك والشخصية بين الممثل والدور كما يتخيله المخرج وبالرغم

من أنه سوف يوفر مجال كبير لدمج المسحصة خلال التدريبات إلا أنه يجب أن يكون لدى المخرج صورة أولية عن الدور أثناء مرحلة تخطيط الأدوار وللمظهر الجسدي أهميته لأن الممثل يكون أقرب إلى المخرجين على الشاشة عنه على المسرح ولن يوفر له عندئذ نفس مرونة الوهم المسرحي

ويمكن لسوء توزيع الأدوار أن يعود إلى جانب الاداء السينمائي غير الملائم إلى الشعور السيء أيضا داخل مكان التصوير ومن الصعب جدا على المخرج أن ينمي أي علاقة اليفة مع الممثلين وطاقتهم الفئيين عندما يكون الموجودون حوله ليسوا الأشخاص المناسبين ويحدث أيضا أن يجد بعض المخرجين صعوبة في العمل في وثام مع مجموعة الممثلين حتى في الظروف الحسنة وغالبا ما يؤدي هذا إلى أسوأ النتائج

« يجب عليك أن تحب الممثلين ولا اعتقد أنه من الممكن أن نقود الممثلين جيدا إذا لم تكن تحبهم فعلا وهناك عدد من المخرجين الذين لا يحبون الممثلين بصفة عامة كنت دائما أدهش لماذا اختاروا العمل معهم ما داموا لا يحبونهم وأنا لا أقصد بطبيعة الحال أنه على المخرج أن يحب كل ممثل يعمل معه ولكن إذا كنت قد اخترت ممثلا لدور معين فعليك أن تحب على شيء من هذا الممثل ، عليك أن تحبه كلما كان هذا ممكنا »
(كرايتون)

والمخرج المستبد موجود في الأساطير أكثر من وجوده في الواقع ولكن هناك مخرجين قديرين على تنفير الممثلين وأفراد الطاقم الفني بصرفاتهم الحالية من أي تعاطف

أنا لا أؤمن بالمخرجين الفاشيين ما لم يكونوا فريدين في نوعهم بصورة قاطعة وعلى قدر كبير من البراعة والتفوق بحيث لا يمكنك أن تتشبه بهم في تصرفاتهم ومواقفهم ولا أحب وجود شخص اله في مكان التصوير وحتى عندما كنت أعمل مركبا للفيلم كنت أسخر كثيرا من هذا الموضوع لأنني اعتقد أن الشخص الذي يريد أن يعامله الجميع وكأنه اله وهناك كثيرون مثله غالبا ما لا تتوفر لديه أي موهبة ويريد أن يستمر وراء هذا الوهم أنهم أشخاص يخلقون أسوأ الأحاسيس حولهم داخل

مكان التصوير ويمكن لهذا أن يحطم أعلامهم تماما لأن لأحد ممن حولهم سيكون لديه أقل قدر من الاهتمام بما يريدون الحصول عليه » (كلارك)

وبالرغم من أهمية مراعاة الدقة المتناهية عند توزيع الأدوار فلا يجب أن نغفل أن الممثل الأمل لأى دور هو الشخص الذى يعشق تماما مع الصورة الذهبية التى كونها المخرج أو كاتب السيناريو حقيقه سوف حضى المخرج أغلب وقته مع الممثل فى تدريبات نمو الشخصية وتطورها والتى سنناقشها فى الفصل التالى إلا أن المخرج يفضل أن يكون مملوء أكثر مرونة فى معالجتهم لأدوارهم وأن يكونوا متعددى الخواص فى قدراتهم على التمثيل أن أى دور يتطلب قدرا كبيرا من تطور تعبيرات الوجه والإيماءات ومن التطور العاطفى داخل الإطار العام للفيلم ونظرا للمرونة المطلوبة من الممثل فقد نجد أن الممثل الأصغر سنا يمكنه أن يقدم لنا قدرا أكبر من التنوع عن الممثل الأكبر سنا والأكثر خبرة

لقد تغيرت طريقة معالجة التمثيل بغيرا كبيرا خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة فأغلب الممثلين الأصغر سنا يؤدون أدوارهم بالطريقة الحديثة الحالية من أى توتر عصبي والمستمدة من العالم الذى أصبحت فيه السينما والمليفيزيون عنصرا هاما فى حياة الناس لقد نشأ الجيل الجديد من الممثلين مع السينما ولذلك فهم قادرون على التمثيل بصورة طبيعية تصلح للسينما أكثر من بعض الممثلين القدامى » (كول)

● قيادة الممثل المسرحي

١٨٤

أحد العوامل التى يجب أن ندخل فى اعتبارنا هنا هو مدى الخلفية المسرحية المتوفرة فى خبرة الممثل فالممثلون ذوى الخبرات المسرحية الطويلة قد يجدون مشاكل متعددة عندما ينتقلون الى السينما لضروره نهضة « الأداء عندما يتواجدون داخل مكان التصوير وإذا سكن الممثل من أن يتغلب على غرائزه بحيث لا يؤدى دوره بحاسته المسرحية فان شخصيته هى التى ستظهر أمام آلة التصوير

ومن المحتمل أن تؤثر غريزة الممثل المسرحية فى أدائه للسينما نظرا للبعد النفسى بين الممثل والمتفرجين

يسهل ممثلو المسرح أحيانا لأن يشعروا من أدوارهم أكثر مما يجب
كما يحاولون أن يفعلوا كل شيء أكثر من المطلوب منهم عندما يفقدون
أمام آلة التصوير هذا هو الاختلاف الرئيسي بين هاتين الوسيطيتين
للتعبير في المسرح أنت تشع وفي السينما أنت تفكر وإذا فكرت
بوضوح كاف فيمكنك أن تكون على اتصال بآلة التصوير وبطبيعته
الحال هناك اختلاف بين ما يلزمك أن تقدمه في اللقطة القريبه جدا وبين
ما يلزمك أن تقدمه في اللقطة البعيدة جدا « (كولي)

ومن جهة أخرى فالممثل من الدرجة الأولى فعلا يبقى دائما ممثلا
من الدرجة الأولى ومن الضروري أن يؤدي دوره باقناع تام وقد يكون
من الصعب على المخرج الجديد أن يدرك ما إذا كان الممثل ينقصه الاخلاص
أو ما إذا كان يعاني من شخصية الدور



باني لك محقق ١٩٦٥ اوبو برينجر كان لاوليه بارنخ حافل مميز كممثل عز
المسرح وعلى الشاشة اما كمخرج سينمائي فكان أقل نجاحا

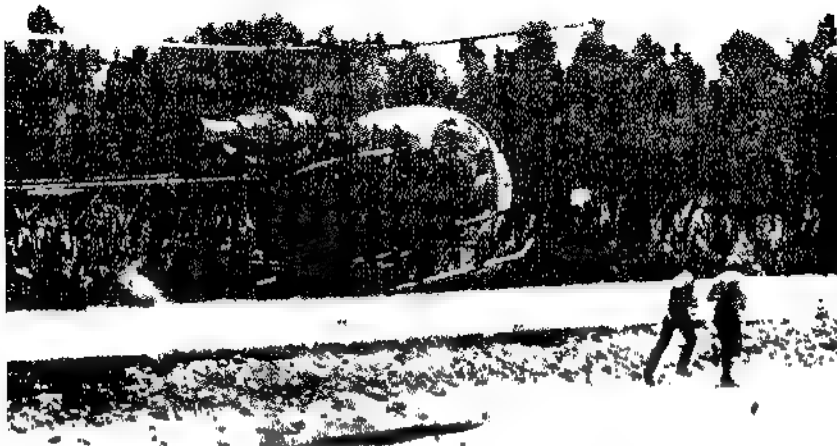
هل يبدو شكله مخلصا ؟ هل نسمع صوته محددا هل هو مهمم بالدور أم بنفسه فقط ؟ وسرعا ما يعلم المخرج الجديد ذو الموهبة كيف يكتسب الاداء الاجوف

وعلى المخرج ان يساعد الممثل المسرحي على ان يكتيف مع السينما ويعمل نفسه للمطلوب منه وسوف يعتاد الممثل على مزيد من سيطرة المخرج اكثر مما يحتاج المخرج لممارسة عمله وبما ان للمخرج السيد، انى من السيطرة المطلقة اكثر مما للمخرج المسرحي فيمكن للاول ان يسترخى وأن يعاطف مع الممثل مستفيدا من انضباطه ومن تدريبيه السابق ويكفى فى حالة الممثل المسرحي الجيد أن يقف المخرج فى مكانه ويطلب من الممثل أن ينظر اليه من خلال آلة التصوير عندئذ يدرك الممثل مباشرة الحجم الذى سيظهر عليه وجهه فى اللقطة

« يمكن للممثلين الجيدين أن يهدوا من أدائهم لأنهم يدركون جيدا انهم يمثلون امام المخرج وحده ويتضح فى نهاية الامر ما اذا كان للممثل القدر الكافى من الشخصية لكي يملأ الشاشة ويعطى الفيلم الشكل المطلوب عن طريق تلك الشخصية كيف يمكنك مثلا أن تتحدث عن أوورسون ويلز الا من خلال هذا المفهوم ؟ وسواء كان هو مخرج الفيلم ام لا فحقيقة ويلز أنه ذو شخصية فباضة تزيد عن المألوف وأنت تستخدمه لهذه الصفة بالذات حتى لو كان الدور صغيرا (قول)

● البيئة كمعصر دوائى

أحد الاعتبارات الأخرى التى يجب أن نراعيها هو المدى الذى تصبح به البيئة التى يتحرك الممثل داخلها ، جزءا هاما من الفيلم ككل وتقدم التقاليد الشكسبيرية للتمثيل عالما من الناس تصبح فيه مهمة المسرح أن يبرز العلاقات بين الشخصيات بين كل منها والأخرى والحركة على المسرح محدودة ويصبح من الصعب التعبير عن مرور الزمن ونجد فى السينما على النقيض من هذا أن البيئة مهمة للحركة حيث يمكن للمخرج أن ينقل القصة حيثما يشاء وبأى سرعة يراها وبأى إيقاع وفى هذا العالم يمكن لآلة التصوير أن تقلل من قدر أى شخص الى أقصى حد كما يمكنها أن تضخم أهميته وبذا تصبح الخلفية بالنسبة للحدث جزءا



• اشكال في منظر طبيعي ١٩٧٠ جوزيف لوزي



• الراكب السهل ١٩٦٩ دينيس هوبر

منه ، ويصبح على الممثل ان يكون قادرا على الترابط مع البيئة الخارجية منلما
عله أن يكون بالنسبة للرباط مع نامى الأشخاص فى العلم

ويمكنا أن نذكر هنا العديد من الأمثلة التى توصح الاسخدام
الدرامى الحد للسنة . وقبلم « اشكال فى منظر طبيعى » من بين الأمثلة
الاكثر اثاره للاهسام لان جوزيف لوزى طور فيه فكرتين متوازيين نكمل
كل منها الاخرى . نتملق احداها بالطريقة التى يصبح فيها الانسان صحبة
لوحشية التى تزخر بها بئنه وتتملق النانية بالعلاقة بين رجلين من هؤلاء
الضحايا مختلفين أساسا فى تجاوبهما مع الموقف لقد عوملا من قس
بمنتهى الامتهان والوحشية من الحرب ومن الجيش ، وما زال نحقيرهما
والقدس من قدرهما مستمرا بفضل هذه المطاردة التى لم تبدأ أساسا
كمطاردة للقتل

وتسو بينهما علاقة يعتمد فيها كل منهما على الآخر ويزداد خلالها
اعتراف كل منهما بقدر الآخر كنسان وكلما زاد امتهانهما ونحقيرهما كلما
زاد تنقيهما بداخل نفسيهما عن أى شىء واه يتعلقان به ، فتتملق أحدهما
بذكرياه عن زوجته بينما يتملق الآخر بعزمه على أن يتخذ من الأول
أبا له

وكما سبق أن ذكرنا يمكى لاحداث الفيلم أن تدور على خشبة مسرح
ويمكن أن تنواجد العلاقة بين هدين الرجلين خارج محيط أى بيئة معينة .
ولكن لوزى اختار البيئة كعنصر درامى ومحرك لتطور تكوين الشخصيتين .
وتم اختيار المنظر الطبيعى بكل عناية لامكاناته الدرامية وكلما تقدم
الفيلم كلما اكتسب اختيار العدسات وحركة آلة التصوير تطورا دراميا
وعضويا يصاحب التطور الذى نراه فى الشخصيتين وتبدأ المطاردة فى
البحر ثم نهرب الشخصيتان باندفاع عشوائى تجاه الجبال ونراهما
فى اللقطات الأولى للفيلم فى لقطات عامة غالبا داخل اطار المنظر الطبيعى
الجاف القاسى الذى نطيه الطائرة الهليكوبتر المفترسة ونقترب
ندريحا من الشخصيتين عندما يبدأن بدورهما فى الاقتراب من أحدهما
الآخر ويصبح الكوي داخل الصورة أكثر بساطة ويتركز اهتمامنا على
الشخصيتين وننسل الرحلان الى مساحة سبيلية جرداء ونقلنا آلة

التصوير أحياء الى لقطات قريبة جدا لسرع الرجلين من البيئة المعادية المحطة بهما ولتعطى علاقتهما أهميتها بعيدا عما هما فيه من مأزق مباشر

● العلاقة بين المخرج والممثل

يجب أن تعتمد الالفة اللازم توفرها في العلاقة بين المخرج والممثل على الثقة بين الطرفين والممثل على الشاشة عرضة للانتقاد أكثر منه على خشبة المسرح يمكن للممثل في المسرح أن يصل الى أداء مصقول الى درجة عالية وأن يؤديه ببراعة ، مادام يعرف أنه في النهاية هو وحده الذي سيقدم هذا الأداء في الليلة الأولى ويحصل ممثل المسرح المتمكن على الكثير من المخرج الجيد ولكن أكبر قدر من الأمان الذي يشعر به يعود الى أنه يعرف أنه عندما يعتلى خشبة المسرح يصبح هو المسيطر

أما الممثل السينمائي فموقفه يختلف كثيرا ايا كان المخرج الذي يعمل معه هناك عوامل متعددة سوف تعدل من أدائه ولا سيطرة له على هذه العوامل الا في أقل نطاق يمكن مثلا لاختيار العدسة أن يغير من مظهره الى حد كبير في اللقطات القريبة ويمكن للاضاءة خاصة مع النساء أن تكشف أو تدارى عيوب البشرة وبروز عظام الوجه وقد يجد الممثل أنه من الأسهل عليه أن يشع الشخصية المطلوبة في حالة اللقطة العامة ، عنه في حالة اللقطة القريبة ولا يمكنه مطلقا أن يكون متأكدا من أن تصرفه وإيماءاته صالحة للموقف ما لم يطمئنه المخرج على صلاحيتها. لهذا السبب يلجأ بعض المخرجين ، الذين يجدون صعوبة في توضيح نقطة ما للممثل الى دعوة هذا الممثل لكي يلقي نظرة من خلال عدسة آلة التصوير على بديل له يتخذ مكانه . وغالبا ما تثبت هذه الطريقة أثرها الناجح

أعتقد أن الاحساس بالأمان ضروري هناك احتمالان اذا لم يشعر الممثل بالأمان الكافي انه يبدأ في القشل والسقوط أو يقيم حول نفسه حائرا نفسيا لحمايته ان الممثلين يقدمون لي أحسن ما عندهم عندما يشعرون بالحرية في أن يفعلوا ما يشاءون وأحيانا يواجه الممثل

مشهدا يسبب له رعبا أو يحشئ ألا يبدو فيه على ما يرام مما يصعب معه استمراره في الأداء . ان ما يحشاه الممثل داخليا هو ألا يكون المخرج مسيطرا على أدائه بالقدر الكافي وأنه يمثل أى شيء . وعندما يكون معك ممثل جيد يعرف ما تطلبه ويبحث دائما عن أشياء من داخله يضيفها على الدور . ويعرف أنك لن تهزأ بأدائه سواء فى مكان التصوير أو على الشاشة . فانك سوف تحصل على نتائج غير عادية .

ويتطلب الأمر من جانب المخرج قدرا كبيرا من الحساسية وهو يعامل مع مثليه . ما دام لكل منهم احتياجاته وما يسبب له عدم الاطمئنان

• ستجد عندما تتعامل مع الممثلين والممثلات أن بعض الفنانين يحتاج الى قدر كبير من الاطراء والتملق بينما يحتاج البعض الآخر الى المعاملة الحاسمة . والمعاملة الواحدة لا تصلح مع كل شخص . وعلى هذا فيجب أن يكون المخرج فى مكان التصوير كأنه أب رمزى للجميع . وهذا أمر صعب للمخرج الجديد . (كول)



• نيد كيل ١٩٦٩ تولى ريتشاردسون

وجوزيف لوزى من أكثر المخرجين حساسية عندما يتعامل مع الممثلين ومع طاقم الفנים أيضا وتجد من جهة أخرى أن تونى ريشاردسون تسع طريقة أخرى عملية يراعى فيها احتياجات الموقف ويكيف حسبها طريقة تعامله مع الممثل

بالرغم من أننى على استعداد دائما لكى امنح الممثل الامان الذى يحتاج اليه ، الا أننى أعتمد أن للمخرج كل الحق ألا يفعل ذلك اذا قرر ان هذا ليس أفضل حل للموقف . انك عندما تحصل على لقطات موفقة على الشاذمة فلا يعنى هذا بالضرورة انها نتيجة لتحكم الممثل . فالممثل على كل حال ليست لديه فكرة عما سيحدث عندما تجتمع اللقطات فى صورتها النهائية ، ولا عما سيكون عليه ايقاع الفيلم . وعلى هذا فكلما حاول الممثل أن يفعل ما يطلبه المخرج فقط كلما كان هذا فى صالحه ،

هناك أيضا شيء يمكن أن يقال عن حاجة المخرج الى الاحساس بالامان

« كنت كمخرج جديد أريد الحماية من الحصول على ممثلين محترفين حتى أشعر بالامان . كنت دائما أشعر بقدر من الرهبة ازاء الممثلين المتمكنين . كنت دائما أتعامل مع بيجى اشكروفت مثلا ومع لورانس اوليفاييه بطريقة مختلفة . فيمكن لواصيهم أن تتعارض مع موهبتي مهما كانت . ويستمر ذلك حتى اتخلص من هذه الرهبة . ولازلت حتى الآن أشعر بنفس الاحساس ، ولا أعتقد أن هذا شيء سيء » (لوزى)

● قيادة غير الممثلين

لبعض المخرجين قدرة خاصة على قيادة غير الممثلين مثل فيكتوريو دى سميكا فى افلامه الأولى . سألت مرة دى سميكا عن هذا فقال أنه لم يواجه أى مشاكل مع غير الممثلين . انهم يصبحون من وجهة نظره محترفين بعد مرور أسبوع واحد . واذا كنت ندوى أن تستخدم غير الممثلين فعليك أن سمى وقتنا طويلا فى توزيع الأدوار بينهم « (كول)

ولسوف نتوقف الطريقة المعينة التى سوف تستخدمها فى قيادة غير الممثلين على سبب اختيارك لهم لهذه الأدوار . وهناك أسباب متنوعة لاحتمار المخرجين لغر الممثلين للظهور فى افلامهم

هناك محرجون يقولون انهم يريدون من لم يسبق لهم السير
لا انهم يريدون وجوها حقيقية أو لانهم يريدون شخصا يوجهونه كونه
دمه ومن ناحية أخرى هناك مخرجون لا يرغبون بممثل المسرح
ولا بأسالمهم الحرفية انها الحقيقة أن بعض الممثلين الذين تدربوا في
المسرح لا يسمرون مباشرة مدى حساسية آلة التصوير كما أن هناك
عدد من الممثلين الذين لم يعتلوا خشبة المسرح اطلاقا ومع ذلك يركبون
نفس الخطأ اعتد أنه لا يمكننا اطلاق قواعد عامة على مثل هذه
الأمور (لوذى)

ويعبر الاستخدام الخاص لغير الممثل ومدى الدور الذى يسند اليه
عنصرا هاما فى مهمة المخرج فعليه أن يفكر فى مفردات لعته الخاصة
بالحركة والإيماءات وما دام غير الممثل لا يملك من أساليب التمثيل
ما يمكنه من خلق أداء ، فعل المخرج أن يدعه « يمثل » بطريقة طبيعية
تماما يفعل نفس الأشياء التى يقدر أن يفعلها أصلا وعلى المخرج أن ينمى
علاقة حميمة حتى مع أصحاب الأدوار الصغيرة وحتى يمكنه أن يدرك
البعث الطبيعى للشخصيات بالنسبة لغير الممثلين

يجب اذا كنت تتعامل مع من لم يسبق له التمثيل أن توفر
بينك وبينه نوعا من العلاقة الشخصية القريبة أكثر مما تفعل فى حالة
الممثل المحترف انك تتحدث مع المحترف لغة واحدة متعارفا عليها أما
مع غير الممثل فيجب أن تكون قريبا منه لكى تغطى عدم احساسه بالامان
وأيا كانت طريقة الاخراج التى تطبقها فعليك أن تكون قريبا من الذين لم
يسبق لهم التمثيل « (لوذى)

ويصر بعض المخرجين على أن الاختلاف قليل أساسا بين قيادة الممثل
المحترف وقيادة الممثل غير المحترف باعتبار أن العناصر الرئيسية هنا
هى الحافز والذكاء

« أن قيادة غير الممثل تشبه تماما قيادة الممثل المحترف وبعض غير
الممثلين سريعون ومحاوون بينما يجد أن بعض الممثلين المحترفين على
قدر كبير من الغباء ومن الواضح أنه يمكن للمخرج أن يجد الأداء
السينمائى فى كل منهم مثلما يمكنه أيضا أن يجد القصة داخلهم
سوف نحصل على ذلك اذا احسنت توزيع الأدوار « (ويتشاردسون)



« الوسيط » ١٩٧١ جوزيف لوزي الممثلون وأهل التربة المحليون يرايون مباداة التريكت

« حيث أن لك قدرا كبيرا من السيطرة على فيلمك فيمكنك أن تحصل على أداء جيد جدا من غير الممثلين ، الذين من السهل تصور انهم لا يقدرّون على تقديم أداء متماسك على المسرح . يمكنك عن طريق التركيب (المونتاج) والتركيز على جزء صغير منه من التمثيل في كل مرة من مرات اعادة التصوير ، أن تتركب أفضل كل هذه الأجزاء كلها معا ،
(كول)

« يمكنك أن تهرب من تقديم جريمة اذا توفر لديك مقص ولقطة قريبة . انك لا ترى بقية الجسم أو اليدين أو ما يشبه ذلك . يمكنك أن تخدع كثيرا في هذا المجال ، (كلاوك)

وتوفير الأمان لغير الممثل له نفس أهمية توفير الأمان للممثل المحترف . ولذا فمن الأفضل اسناد أدوار لغير الممثلين من النوع الذي يعتبر امتدادا لحياتهم الطبيعية

« اخترت للتمثيل في فيلم « الوسيط » أشخاصا كانوا أصلا يعملون في البارات فعلا ويخدمون في القصور وقد أظهروا في أدوار صغير خلال

العلم كله وأنا احدى اى شخص يمكنه أن يصرفهم من بين سواهم الا اذا كان يعرفهم شخصيا . واعلم أنه يمكنك ان تحصل على أداء أفضل من غير الممثلين والذين يعرفون ما يفعلونه في الادوار الصغيرة . اكثر مما تحصل عليه من الممثلين المحترفين . لقد اخبر طماخا حقيقيا ليقوم بدور الطبايح وخادما حقيقيا لدور الخادم . وكان الصبوف من الناس الذين كانوا ضموما على هذا القصر عندما كان أهلا يسكنه . أما الأشخاص الذين ظهروا في ملعب الكريكييت فهم من الناس الذين يذهبون لمشاهدة مباريات الكريكييت في ملعب المنطقة (لوزى)

ولا ينفي تونى ريتشاردسون مع وجهة النظر هذه تجاه الادوار الصغيرة

« غالبا ما تتعرض لمشاكل أكثر عندما تعمل مع غير الممثلين الذين يؤدون الادوار الصغيرة . قد تقضى وقتا طويلا لكي نجعلهم يقولون جملة واحدة يبدون خلالها طبيعيين . بينما يقدر الممثل المحترف أن يزدى نفس المهمة دون اضاءة كل هذا الوقت ودون اثاره مثل هذه المشاكل للمخرج » وأهم ما يراعيه المخرج المبتدىء عندما يستخدم غير الممثلين هو ما



الارض الاسبانية ١٩٣٧ يوريس افانز نوودج جند لصور ، هو جون فونوت ، ينمج الاحداث ويرتبط بها سياسيا

إذا كانوا سيكلفون أم لا . ومن السهل نسبياً أن نحصل على أداء مقبول
تماماً من ممثلين لا خبرة لهم أو من أشخاص عاديين يمثلون أنفسهم
ما دام ليس مطلوباً من أى منهم أن ينطق حواراً

إنك تنوع الكثير من غير الممثل إذا ما طلبت منه أن يحفظ سطوراً
من الحوار عن ظهر قلب . وطالبته بأن يعيد القاءها بإحلاص . إنك لا
تجد مثل هذه القدرة على نطق جمل الحوار من الذاكرة بشكك مضع
إلا لدى الممثل المتدرب وصاحب الخبرة السابقة

وإذا كانت المحافظة على الكلمات لا أهمية لها . فيمكنك أن تضع غير
الممثل في الموقف وتترك له أن يستخدم كلماته هو . وإذا لم يكن هذا
ممكناً . فيمكنك إمداد الشخص بالسطور عند الانتهاء من إعداد النقطة
للتنفيذ . ومن الصعب جداً بل من المحال أن تتخلص من الاحساس
بـ « تسريح » الحوار عندما تكون سطوراً قد تم حفظها عن ظهر قلب

● الممثلون الأطفال

« من الأسهل اختيار الأطفال لتسمين لعدة إسماء منها أنه من
السهل أن يجد طفلاً على طبيعتهم . وهؤلاء يسهل عليهم أن يؤدوا أدوارهم
أمام آلة التصوير دون أى توتر » (لوزي)

ويعني جوزيف لوزي على دين ستوكويل عندما كان عمره ١٢ عاماً
فيصفه قائلاً « ممثل صعب جداً » . وعندما أكمل ستوكويل عمله في
فيلمين رابينين أو ثلاثة أصبح يحس بالراحة عند وجوده في مكان
التصوير . كثر مما كان عليه لوزي أثناء فيلمه الروائي الأول « اتسبى
ذو الشعر الأخضر » .

وربما كان من الخطأ أن ننظر إلى الممثل الطفل باعتباره « غير ممثل »
بنفس المفهوم الذي ننظر به إلى البالغين الذين يؤدون الأدوار الصغيرة
إن الطفل الناضج يتمتع بوفرة في الإيماءات والتعبير وينطلق على سجيته
دون معاناة من أى كنت أمام آلة التصوير مما قد نلحده حتى في الممثل
المتدرب ذي الخبرة



• الوسيط • دومينيك جارد يعتاد على آلة التصوير

وبفرض أن الطفل لديه القدرة على الاستجابة مع المواقف داخل مكان تصوير ، فإن مشاكله الرئيسية تظهر في حالات إعادة التصوير والنقطات المتقطعة . وحيث أن استجابته الطفل سريعة دئما ومباشرة وأسر طبيعية ؟ بدخلها أى حسابات ، فإننا نجد أن قدرته على إعادة الإيماءات والتعبير تزداد ، أكثر منها عند أى بالغ . ويوضح سيدنى كول هذه النقطة دائما يلي

الى أتذكر جورودون جاكسون كممثل طفل فى فيلم أخرجه تشارلز يند وكان يتضمن مشهد دفن فى البحر وفى النقطة الجماعية التى صبح القبطان وهو يقرأ النرابيل أعطانا جورودون رد فعل جميلا جدا كان يدور كان حزنه معبرا جدا وبمجرد الانتهاء من قطة ذات الزاوية الواسعة طلب تشارلز أن تقترب آلة التصوير من ردون للحصول على بعض اللقطات القريبة وقال شارلز لجورودون

« أريدك أن تفعل ما كنت تفعله تماما في اللحظة التي انتهت فيها منها
فورا » ولكن جوردون المسكين أجاب

« يا الهى لقد نسيت ماذا كنت أفعل »

واطلاق أحكام عامة بالنسبة للأطفال له بطبيعة الحال نفس خطورة
اطلاق أحكام عامة بالنسبة للبالغين

نجد في المقام الأول أن عمر الطفل يؤدي بوضوح الى اختلافات
شاسمة ان الأطفال الصغار الذين لا يعرفون الحجل بعد سرعان ما
يستجيبون بنجاح لاي موقف تمثيلي ويقدمون أداء طبيعيا ، بينما لا يستطيع
المخرج أن يطالبهم كما طلب بشارلز فريند من جوردون جاكسون
بإعادة أى تصرف لأن هذا يتطلب تقييما واعيا لما قد فعله من قبل
وقد يحصل المخرج على ما يريد بأن يعيد اعداد الموقف مرة أخرى ببساطة
على أمل أن يستجيب الطفل دون وعى منه

ومن جانب آخر نجد ان الطفل الذى اقترب من مرحلة المراهقة
قد أصبح واعيا بنفسه أكثر من البالغ والاحتمال الأكثر أن يستجيب
سواء ايجابيا أو سلبيا لنوع من « التدريب » الذى يعده له المخرج
وسوف ينتابه احساس بالتقدم نتيجة للمساعدة التي يتلقاها للسيطرة
على المشكلة

وعلى المخرج أن يدرك مسئوليته الأدبية نحو رعاية الطفل الذى
يستخدمه

وتوجد تعليمات حازمة تنظم استخدام الممثلين الأطفال وعلى
المخرج الصغير أن يتشاور مع السلطات المختصة قبل أن يتعاقد مع
أى طفل

التدريبات والارتجال

قبل أن ينتقل المخرج الى مكان التصوير وقبل أن يجمع ممثليه معا يجب عليه أن يعرف سيناريو فيلمه عن ظهر قلب لا بد أن يكون قد قراه عدة مرات وبطريقة نقدية وأن تكون لديه صورة في ذهنه للشخصيات كما يرغب أن يطورها على مدار الفيلم كما يجب أن تكون لديه فكرة عن طول الوقت الذي سوف يستغرقه كل منظر وكل مشهد كما يلزم ان يتوفر لديه منذ هذه المرحلة المبكرة احساس بايقاع الفيلم وسرعته

منذ عدة سنوات عندما كنت مشرفا على التركيب من أجل ليزلي هوارد ، عندما كان يقوم بمهمة التمثيل والايخراج معا وجدت أن أسلوب هوارد كممثل ينطبق أيضا على اخراجه ، بحيث أن الطريقة التي كن يقود بها الممثلين الآخرين كانت مجرد تعديل لأسلوبه هو في التمثيل وكان هذا يكسب الفيلم كله شكلا خاصا بحيث أنني عندما كنت أشاهد الفيلم في حجرة المونتاج كنت أجد الايقاع متوفرا من قبل وهذا بفضل شخصية هوارد كممثل ومخرج « (كول)

والايقاع هو بيت القصيدة في كل مراحل تطوير الفيلم من السيناريو الى التركيب ويتوقف مدى نجاح المخرج مع ممثليه على ما اذا كانت لديه رؤية واضحة للايقاع العام كما يريد أن يحصل عليه

يجب على المخرج الى حد ما أن يركب فيلمه معدما انه يركبه
مقدما ليس بمعنى التركيب الدقيق المصقول ولكن عليه أن يرى أمام
عينيه الخطوط العريضة للتطوير الايقاع هو اهم كلمة فى السينيما «
(كول)

ولكى يسمى المخرج علاقة عمل جيدة مع ممثليه لابد أن يكون قادرا
على توصيل مفهومه هو لتدفق التطوير الذى سيسير عليه الفيلم
وبالرغم من أن الممثلين يريدون أن يقدموا اسهامهم الخلاق الخاص بهم
الا أنه يجب على المخرج أن يوضح لهم جزءا من أفكاره الأساسية عن
الشخصيات التى سيؤدونها كدساس للجهد الخلاق من جانبهم ولكى
يساعد المخرج الممثلين على تفهم الشخصيات بصورة اكمل يصبح من
المفيد له أحيانا أن يدون ملحوظات دقيقة

اننى ادون ملحوظات طويلة عن كل الشخصيات لصالح من يهتم
بقراءتها من الممثلين وهؤلاء غالبا ما يكونون متعاونين الى حد كبير
وعندما عملت لأول مرة مع ريتشارد بيرتون واليزابيث تايلور على
سبيل المثال كتبت لهما ملحوظات مستفيضة ولا أعرف الى يومنا هذا
ان كان أحد قد قرأ هذه الملحوظات أم لا اما فى فيلمى الأحدث «الوسيط»
فاننى أعرف أن ملحوظاتى قد قرأت واعيدت قراءتها بل وأن كل ممثل
كان يقرأ الملحوظات الخاصة بكل الادوار الأخرى « (لوزى)

وبعد أن يعرف الممثل فكرة المخرج عن متطلبات الدور يقرم
المخرج بمناقشة الممثلين حول تفسيرهم للادوار

« اننى أناقش الأدوار ، ما هى وما هو موقفها فى الفيلم ولا أبخل
بالوقت فى سبيل مناقشة كل شئ ، حتى الأدوار الصغيرة وأفضل أن
تبدأ بعد ذلك بعض القراءة ان كان هذا ممكنا « (ويللا)

ومن الضرورى فى هذه المرحلة أن ندع الممثلين يعرفون ماذا فى
محيلة المخرج وأن يبدأ الحوار بين الممثل والمخرج مما سيؤدى الى
تجسيد أفضل للشخصيات وتطويرها فى المراحل التالية

انقل الى الممثلين مفهوم الشخصية كما تراه وناقش معهم أى
أفكارخطر على بالهم مما قد يعدل الشخصية أو يضيف اليها كما تراها
انت « (ريللا)

● التدريبات

يعتمد الوقت الذى ستستغرقه فترة التدريبات على عدد من العوامل التى تختلف من فيلم الى آخر . قد لا تسمح الميزانية بتخصيص وقت كاف للتدريبات ، وقد لا تنص العقود المبرمة مع الفنانين على هذا أيضا . وقد تكون طريقة المخرج فى معالجة الأمور أنه لا يرحب بإجراء تدريبات على الإطلاق ، أو لا يرحب بإجرائها الا عند الضرورة القصوى

« اننى بفريزتى أفضل عدم اجراء تدريبات . فهناك دائما احتمال ان الممثل السينمائى قد يستغل درافعه الأولى وبديته الأولى ليتجارب بطريقة لن تتكرر بعد التدريب الأول . اننى لا أؤمن بطريقة هتشكوك فى التدريب على الإطلاق » (ويتشاورسون)

واذا كنا نجد بعض المخرجين يكرهون اجراء أى تدريبات على الإطلاق . فهناك أيضا بعض الممثلين الذين يشاركونهم نفس الاحساس . وبالتالي فمن الأفضل للمخرج أن يعرف هذا عن الممثلين الذين يتعامل معهم قبل أن يدخل مكان التصوير

« بالرغم من أن اليزابيث تايلور مثلة محترفة أحب العمل معها الا أنه كان من المحال أن أجعلها تتدرب . انها تؤمن بنظرية أنها سوف تقدم ما تنوى ان تقدمه أثناء تأدية الدور . وكان هذا يؤدى أحيانا الى عدد كبير من اعادةات التصوير . مما يجعلنى أعتقد أنها خاطئة فى نظريتها . ولكنها لديها رهبة من التدريب والبروفات . قد تعود الى عدم توفر أى خبرة مسرحية لها » (لووى)

وهناك أيضا المشكلة الإضافية الخاصة بأين أنسب مكان لاجراء التدريبات ؟

« أقوم بالتدريبات بصورة كاملة بقدر الامكان قبل أن أنتقل الى مكان التصوير . الا أن الأمر يوقف طبعاً على نوع الفيلم وظروفه . ان ما أفعله دائما هو أن أجرى التدريبات للمشاهد بعناية بحضور أكثر من يمكن جمعهم من المشتغلين . ويتم ذلك فى حجرة خلع الملابس قبل أن ندخل قاعة التصوير . وعندما يصبح داخل المنظر نجرى التدريب على

الحركة جميعها لكي يتدرب عليها كل الممثلين قبل تقطيعها حسب ترتيب اللقطات « (لوزي)

وبينما يرى لوري أن لهذه الجسدة خارج مكان التصوير أهميتها يختلف معه مخرجون آخرون استنادا الى أسباب سينمائية واضحة

« لا أومن بإجراء تدريبات تفصيلية خارج مكان التصوير ليسب اللقطة في الفيلم مجرد كلمات ولا مجرد إيماءات من الممثلين إنها مجموع كل شيء في المنظر والموقع ولا يمكنك أن تجري تدريبات حقيقية على لقطة في الفيلم ما لم تتوفر كل عناصر اللقطة يمكنك أن تناقش بصفة عامة أشياء مثل تكوين الشخصيات ويمكنك أن تقرأ الحوار ويمكنك أن تتحدث عن أشياء عديدة ترتبط بالفيلم ولكنني أعتقد أنه من الخطأ أن تحاول أن تزيد من التدريب ما لم تكن داخل المنظر نفسه وحتى عندئذ فيزعمك أن تكون آلة التصوير موجودة

» عندما يتم توزيع الاضاءة وعندما يتم وضع آلة التصوير في مكانها ، عندئذ فقط يمكنك أن تبدأ التدريب ويجب أن تجري التدريبات عدة مرات قبل أن تصور حتى تنضبط الأمور ويزول التوتر وعندئذ الانطباع بأن المخرجين الجدد يكونون قلقين دائما على انجاز العمل مما يجعلهم يبدؤون التصوير دائما قبل الاوان وهكذا تستجد الأخطاء وهم ينفعلون كثيرا حول أشياء بسيطة لأنهم ورطوا أنفسهم في تفاصيل سرعان ما يكتشفون بعد ثلاث لقطات مدى خطأهم فيها « (كول)

ويؤمن وولف ريللا في التدريبات الرافية خارج مكان التصوير قبل أن يعود الى التدريب مرة أخرى داخل المنظر بعد أن ينتهي الفنيون من تحضيراتهم

عندما يحين وقت التصوير أود أن يتدرب الممثلون مرة أخرى قد يبدو أحيانا أن في هذا اضاءة للوقت ولكنه ليس كذلك في الواقع قد أقضى ثلاث ساعات في الصباح للتدريب على منظر لا يزيد كل الوقت الذي يستغرقه على الشاشة عن عشرة دقائق ويستغرق تنعذه ثلاثة أيام وقد يضم ٢٥ لقطة يتم التدريب عليها حسب تقابعا »

وأيا كان الوقت الذي يستغرقه المخرج السينمائي في تطوير

شخصياته فهو وقت قصير نسبيا اذا ما قارناه بالوقت الذي يستغرقه زميله المخرج المسرحي وأغلب مخرجي السينما المأجور لهم أسلوب خاص في هذا ينتمى الى السينما ويناسب مع شخصية كل منهم

« قد تجد في المسرح ان كنت سعيد الحظ أن التدريبات تستمر الى أربعة أو ستة أسابيع يمكن أن تكتشف خلالها أشياء متعددة عن الشخصية التي تؤديها بينما تجد في أيامك الأولى داخل المنظر السينمائي أن الجميع يتوقعون منك أن تقدم دقيقتين أو ثلاث دقائق من زمن العرض النهائي » (شليسنجر)

● تطوير الشخصيات

لهذا السبب يجب أن ننظر الى التدريبات على أنها الفرصة الزمنية أساسا التي يتمكن خلالها المخرج من التوغل في الشخصيات بالقدر الكافي وفي وقت محدود ، حتى يمكنه أن يساعد الممثل على أن يقدم الأداء بقونه المطلوبة أما طبيعة خطوات التدريب فتعتمد كثيرا على موقف المخرج الذي قد يكون من ناحية ما مستبدا في طريقته يود أن يفرض أداء معين على الممثل وقد يكون من ناحية أخرى وهذا هو الاحتمال الأكثر اليوم ؛ من النوع الذي يريد أن يستخرج الأداء من الممثل وهذا النوع الأخير من المخرج السينمائي يمضي أطول وقت ممكن محاولا أن ينقل الممثل داخل الشخصية بصورة مقنعة بحيث يصبح الشخص الذي نراه على الشاشة أكثر من مجرد ممثل يؤدي عمله يجب أن يتطابق الممثل مع الشخصية التي يؤديها بحيث يصبح هو الشخصية مادام موجودا داخل مكان التصوير

ويشرح ريتشارد راود هذا فيما يلي من خلال مناقشته لفيلم اربك روهمر « ركبة كبير » :

« يشعر المتفرج على أفلام روهمر بوجود أشخاص حقيقيين أن اختياره للممثلين وقيادته لهم وأسلوبه العام في الإخراج كلها تنحى الى نفس الهدف التجسيد فرانسهواز فايان هي مود ؛ وباتريس

روماند هي لورا أما في أغلب الافلام فالأمر عكس هذا باش كاسيدي
هو بول نيومان ، وانطوان هو جـان بـمبر أيد

وعلى هذا فمن المهم أن نقضى بعض الوقت منقما حول شخصياتك
المعينة لنرى ماذا يكسبها فعاليتها خاصة داخل الموقف الذي حددون
أنفسهم فيه خلال سياق الفيلم (يفرض انك تحتاج الى أداء كامل
المفاصيل)

كل من فيلمي « واعي بقره منتصف الليل » و « يوم اربعة المائتي »
عبارة عن فيلم ملاحظات شخصية بمعنى أن كلا منهما يتعلق بشخصين
أو ثلاثة أشخاص وطريقة سلوكهم وتصرفهم في مواقع معينة ويبدو لي
أنه من المهم جدا ان نكشف هذه الشخصيات عن طريق الارتجال يمكنك
عن طريق الارتجال أن تصل الى اكتشافات قيمة وعلى درجة كبيرة من
اتارة الاهتمام وذلك بأن تجعل الممثلين يفكرون في موقف معين جديد
بالنسبة لك ولهم وأميل في هذه الجلسات الى استخدام جهاز تسجيل،



• ربة كليز • ١٩٧١ اريك روهمر



جوزيف لوزي يخرج مشهد الصلاة في فيلم « الوسيط »

وإذا كان هناك كاتب حاضرا فهذا أفضل فسيبقى بنفسه الفعريات
الواجب اجرائها بالضبط وما هي الأفكار الجديدة التي قدمها المشئون،
(شليسنبجر)

الا أن هذه الطريقة لا تناسب كل المخرجين

بعض الممثلين المهرة لا يرتاحون للفحص النفسي للشخصية
الذي يعتبره أكثر الناس جزءا أساسيا هذه الامام انني لم استحدث
طريقة معمل الممثلين « في هوليوود أو مجموعة كازان » في نيويورك
أو بعض المجموعات الصغيرة في لندن كما أنه لم تمنح لي فرص كبيرة
لأفعل ما يفعله مسرح بريشت ، وهو أن يدرب الممثلون على مهنية - ثم
هو مكثوب ثم يحرقون المشهد بأن يستغفوا تماما عن جمل الحوار مع
الاحفاظ فقط بالمصحون أو أن تجعل كل الممثلين يتكلمون باللهجة
بروكلين عندما ينطقون الكلمات الانجليزية الكلاسيكية أنا لا أفعل
هذه الأشياء عادة لأنني أعقد أنها لن تفيد أحدا ولكن الأمر يعود على



مشهد صلاة الصبح كما تم تصوير

احتياجات المنزل وعلى طراز المسلسل الذي نعمل معه ممثلاً في أماكن ديوك بوجارد أن يخترع بعض جمل الحوار ولكنه لا يقبل الارتجال الكامل ومن جهة أخرى يمنع ويتشدد بروتون واليزابيث تايلور بالارتجال أحياناً ولكن هذا جزء من الأعيبهما معا ، (لوزي)

وفي هذا الوقت بالذات يجب على المخرج الواعي أن يكون في أكثر حالاته يقظة وتفنحاً فبينما يلزمه أن تكون لديه فكرة واضحة عن الاتجاه الذي يسير فيه يجب في الوقت نفسه أن يتسوفر لديه قدر كاف من الحساسية لكي يستمع إلى اقتراحات أي ممثل حتى ولو استدعى هذا إعادة كتابة جزء من السيناريو أحياناً يحتاج السيناريو لبعض الأفكار أو لبعض الصفات وهذا يصح الارتجال مع الممثلين ضرورياً لمصير الحدث

« هناك مشهد في فيلم الوسيط » لصلاة الصبح يقرأ فيه رب المنزل درساً من الانجيل وصلاته لكل أفراد الأسرة والضيوف والخدم

المجتمعين في حجرة الإفطار وهو يقرأ الدرس أولا وهم جالسون ثم يقول «فصلتي» فينهضون ويسعدون ليواجهوا مفاعدهم ثم يملؤا اصلاء وبصرف الحدم في طاوور ثم يساول الصيوف افطارهم ويصعور حطمهم نديوم وكان هذا المشهد غير عادي في الكتاب الأصلي وان لم يكن موضوعا في السيناريو على الاطلاق كان كل المكسوف في السيناريو صلاة الصباح « ثم تنتقل بعد ذلك الى منظر الافطار ودعوت مايكل كورغ الذي كان يؤدي دور رب المنزل مع كل العدد الضخم من الممثلين بما فيهم جولي كريستين والأطفال وكل سكان نورفولك الأصليين سواء كانوا سيظهرون في الفيلم أم لا ؛ ودخلنا في تفاصيل المشهد بأكمله (لوري)

وأحيانا يؤدي هذا النوع من الارتجال دورا كبيرا في تطوير الشكل العام للفيلم مما يشغل وقت الكاتب الى أقصى حد بين كل منظر وآخر

بعد ثم تحسين أفضل المشاهد في فيلم «أشكال في منظر ميني» وأعيدت كتابتها خلال الليلة السابقة لتنفيذها كان هناك قدر كبير من الارتجال «عندما حدث في مشهد الملاحظ الذي أصيب بالصدمة - حين الهلديوبر وسقط منها ان المشهد ادى إليه كان مرتجلا تماما لقد صورته مرين لم ينجح تماما في المرة الاولى ، ولكننا تأكدنا أثناء تنفيذه من ضرورة اضافة تصرف جنوني لشخصيه شر وانه يجب عدم سب النصفه ن يصلق فرحا على الطريقة الهندية بجنون فاعاد ووبرت سمو كتابه هذا اجزء وصورناه للمرة الثانية في اليوم التالي وبعد الانتهاء من هذا ومن بعض منساعد اخرى فيه احسست بان هناك قدر كبيرا من الحركة العنيفة التي تمتد في جزء طويل من الفيلم وأنا نحتاج الآن الى فاصل هاديء يدور في اريب لهذا فام شو حلال اديله بكتابة مشهد الحوار الطويل الذي نفذته في لقطة طويلة تتقدم فيها آلة التصوير الى امام ببطء بينما يقوم الشاب بذكر بعض مفامراته الجنسية الخيالية لكي يحرض الرجل الأكبر سنا « (لوري)

والغرض الاساسي وراء أسلوب الارتجال من وجهة نظر الممثل هو اكتشاف الدافع لدى يكمن وراء حركة الشخصية داخل المنظر وعندما يعثر على هذا الدافع يبدأ في الاحساس بالأمان في دوره وعندما

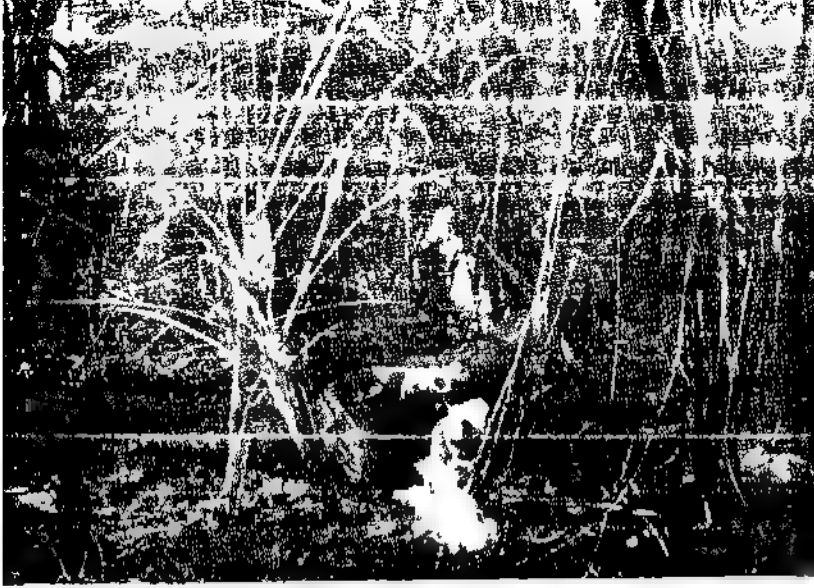
يصل الممثل الى هذا المهم للشخصية الى يؤديها يمكنه ان يستعيد من سابق خبره ومن ملاحظاته فيما يدور في الحياة من حوله

هناك حادثه وقعت مع بريشت أثناء تنفيذ فيلم «جاليليو» كان هناك ثلاثة ممثلين شبان يؤدون أدوار رهبان وكنا نسخر في أحد المشاهد من جاليليو ومن فكره الحمقاء بأن الأرض كرويه وكان الثلاثة يوضحون بطريقة رافضة انه لا يمكن لأحد ان يقف على كرة وكانوا يؤدون أداء صامتاً (مايم) لمحاولة التوازن على كرة والسقوط منها كما لو كانوا مهرجين في سيرك ثم توقف أحدهم فجأة أثناء المشهد وقال: لا يمكنني أن أؤدي هذا المشهد انني لا أفهم الدافع فعلت به الدافع هو انك تؤنب بسخرية هذا العالم الموجود في الجانب الآخر خارج هذه الحجرة ينتظر الاستماع الى الحكم الذي سينتهي اليه رجال الكنيسة ولكن الدافع أكثر من هذا هو مجرد دافع جسماني وحس قهقهه بريشت وقال هل يلزم لمن يسير على الحبل دافع لكي لا يقع ؟ وكان هناك أيضاً في الفيلم نفسه امرأة عليها أن تخرج قطعة من العملة من جيبها بتضرر لتعطيتها لولد صغير لكي يشتري بعض اللبن ولكنها لم تتمكن من أداء ذلك على الوجه المطلوب وتحدثت مع بريشت عن هذا ثم قال ان أحد مهام الممثل الرئيسية في رأيي هي ان يكون قوى الملاحظة طوال الوقت والآن وقد بلغت هذه المنة سن الخمسين فيبدو لي انها لابد وأن تكون قد اختزنت في ذاكرتها مائة ملاحظة عن كيف يفترق الناس عن نفوذهم كيف يفترقون عنها عندما لا يكون لديهم الكثير وكيف يفترقون عنها عندما لا تكون لها قيمة عندهم ربما هو ملمس النقود انها مائة ملاحظة وعلى الممثلة ان تستوحي منها ما يناسب هذا الموقف ويكون مناسباً لأنها تشعر بذلك وهي تؤديه أو لأن المخرج يقول انه انتصرف الصحيح ويدخله ضمن الأداء النهائي (لوزي)

وعلى المخرج ، لكي يساعد الممثل على أن يجد الدافع ؛ أن ينقب جيداً في مستويين مختلفين من كيان الممثل عليه أن يفهم حساسيات هذا الممثل بالذات في الحياة الحقيقية وعليه أيضاً أن يفهم حساسيات الشخصية التي يعبر عنها الممثل وعليه في النهاية أن يسمح لهذه الشخصية أن تنمو وتطور حتى ولو دعا هذا الى اجراء تغيير في السيناريو أو في وضع التصوير



يمكن للرجال ان يلعب دورا هاما في تطوير المشاهد الكوميدية يقول جيم كلارك المطاردة الكثيفة التي دارت داخل حجرة النوم في فيلمه « لابد من وجود واحد في كل منزل » . كنا نبحث معا مارتى وانا في حجرة الاكسسوار لاننى كنت أشعر أنه قد يوجد هنـ شىء . قد نعب ان نستخدمه . وكنت قد قررت (بالرغم من اننى لم أناقش هذا من قبل) الشخصيه التي يؤديها مارتى كانت تهتم باللاهى والآلات القديمة واللعب البصريه واشم من هذا القبيل وراى مارتى آلة « ماشاهده ادم » راقلة هناك بعد استخدامها في فيلم آ من قبل . فقال مارتى « ايه ايه ، نقدر نعمل مشهد بهذه اللعبة » . وبالرغم من ان هـ لم يكن مكتوبا في الفيلم على الاطلاق ، الا اننى وافقت لأن هذا يتناسب مع فكرتى عن الشخص واهتماماتها . لم يكن الهدى استغلال اللعبة عمليا هذا هو الاختلاف . كنت انصور ان أحد فى المنظر كجزء من المكملات والزخرفة . ايا كان الأمر فبمجرد ان راى مارتى هذه اللعبة شـ انه يمكنه ان يفعل شىئا بها . وانتهى الأمر بأن صورنا مشهدا ينظر فيه داخل اللعبة . و يراه داخلها يتقلب الى « حقيقه » ونراه وهو يطارد الحادمة حول حجرة النوم الفرنسيه . وتمسك العمل مع ممثل مضحك افكاره غزيره ويمتدحه . هى أنه عندما يقدم لى بـسرين فكره عطف يكون على ان أخسر أربعا امسح للاستخدام . وكان دائما يجعل الكلمة الاخيره من حى . وكأ أراى بعضه على مدى الضحك الذى نشره الفكرة ، وكـم سببـكـلف تنفيذها اننى دائما اذ فى الشـج وارتضى مودته .



يصف جوزيف أوزي فيها على تعقيدات تنفيل مسود هام وممتد ليران مستعله من اجل
لحم ، اشكال في منظر طبيعي .

• أولا اخترنا مكانا بعيدا عن أي عمران أو مدينة • ثم اشترينا محصول ثلاثة أو أربعة
دنة وحفظناها جانبا الى حين الحاجة اليها • ودام رجال المُنترات الحادة بمهمة توريد الغاز
بعض المواد السريعة الاشتعال لكي نضمن أن تشتعل عيدان قصب السكر فهي أحيانا
تشتعل • كان على أن أخطط اماكن النيران بعناية لكي أحمي المهملين وطاعم النازين • وكان
لزمي أن اكود قادرا على أن اشعل النار بسرعة ، وأن أخمدها أيضا بسرعة إذا لم تسر
إعود على مايرام ويمكنك أن ترى في الفيلم أن هناك لحظة بعيدة غير فناء الري ، كان على
صود أن يتحرك خلالها كثيرا • ويجب أن يكون كل ما تراه مشتتلا ، ولكن الأمر لم يكن
ذلك كما ترى • كنا أحيانا نعود ونفرس قطاعات كاملة من قصب السكر في الأرض حتى تبدو
نشة بعد أن اشتعلت النيران فيها • رفعت بطبيعة الحال بتغطية المشهد بأكثر ما يمكن
، تقطية ، مستخدما ألّتين للتصوير أو ثلاثة ، ولم تكن هذه هي الطريقة المثلى للتصوير

● قدرات خاصة

يستدعى السيناريو أحيانا أن يقدم لنا الممثل معرفه معينة او قدره خاصة ليست متوفرة فيه اساسا فبالا قد يكون على الممثل ان يقوم سيارة نقل أو يقوم الممثل بقيادة طائرة ويمكن بالطبع التعاقد مع شخص لديه هذه القدرة بالذات ولكن فرص العثور على ممثل ينير الاعجاب وتتوفر له هذه القدرة قليلة بل ونادرة ولا يمكن للمخرج أن يختار للدور شخصا لا يجيد الا قيادة الطائرة وكل ما يمكن عمله أن تجعل الممثل بفرع بعض من الوقت مقدما للاختلاط بطيارين والتحدث معهم أما اذا كان الفيلم يعرض كثيرا لموضوع الطيران فيلزم عندئذ نواجه احد حراء الطيران انما اوتت لهم بهذا الجواب ونتاح الفرصة للممثل لأن يفحص احراء كابينة القيادة في الطائرة ويتم تعريفه بأاساسيات ما سوف يفعل ثم يستدعى الخبير في مكان التصوير للاطمئنان على أن كل شيء سيبدو كما يجب وإذا لم يطمئن الخبير فيلزم اجراء تدريب آخر حتى يستوعب الممثل المظهر السليم لحركاته

كنت اصور مرة في موقع نعي وكان على الممثل أن يخرج من المنزل ويدخل في السيارة وينطلق بها واكتشفت عندئذ أنه لا يعرف قيادة السيارات فامضينا عشر دقائق في تعليمه كيف يسوق وفي مناسبة اخرى كان على باتريك ماكجوهان ان يعزف على الطبول في فرقة لموسيقى الجاز ولهذا امضى عدة ساعات يتدرب على العزف على الطبول قبل أن يبدأ تصوير الفيلم لأنه كان لا يريد أن يبدو عليه أي «تظاهر» بالعزف وعلى الممثل الجيد أن يتوقع تعلم بعض المهارات الخاصة اذا كان يأمل أن تزداد العروض عليه (كول)

اما للدوار الصغيرة نسيا فمن الأفضل أن نبحث حولك في مكان التصوير عن يمكنه أن يقوم بالمهمة وعندما كان جون شليسمنجر ينفذ فيلمه راعي بقر منتصف الليل « أسند دور السائق لسائق الأتوبيس فعلا الذي كان يركبه هو باريك وراتسو جنوبا الى فلوريدا

« سبق أن استخدمت ممثلي يمكنهم ان يسوفوا سيارات نصل كبيره ولكننا استخدمنا في هذه المرة بالذات شخصا لم يكن مثالا ، ولكنه كان يعمل في وحدة التنفيذ كان قادرا تماما على تأدية الدور

وأما جملة حوار معدودة يقولها كان يريد أن يؤدي الدور وكان هذا تكفيني انها كلها مسألة إرادة وإذا أرادوا المسس فقد أصبحوا في منتصف الطريق وأهم شيء انهم يجب أن يشعروا بالاسرحاء بالقدر الكافي حتى يمكنهم أن يؤديوا المهمة جيدا « (شليسنبجر)

● الحركات المذهلة والمخاطر الخاصة

من الضروري أحيانا أن نستخدم رجلا متخصصا في تأدية الحركات المذهلة إذا كان هناك مخاطرة واحتمال حدوث إصابات جسدية وربما كان الممثلون أنفسهم مدركين لحدود ما يمكن أن يتحملوه ولكنك نلتقي أحيانا بممثلين يصرون على أن يؤديوا هم الحركات المذهلة المطلوبة في أدوارهم وفي فيلم يوجي سكوليموفسكى «مغامرات» «يرار» دخلت المثلة كلوديا كاردينالى حلبة مصارعة الشيران فعلا

نم تنفيذ مصارعة الشيران في عدة لقطات ولم تكن كاردينالى على ظهر حصان على الإطلاق كانت في سيارة جيب وكانت تهتز الى أعلى وإلى أسفل وهي واقفة داخل السيارة الجيب وكان طاقم الفنيين معها في الجيب أو كانوا خارج الحلبة يستخدمون عدسات طويلة وكان هناك الثور طبعا وكنا في هذا الموقف الأخير نصور من خارج الحلبة باستخدام عدسة طويلة تبين الجسم من أسفل حتى الوسط فقط وكاردينالى لم تكن على ظهر حصان كانت تريد أن تكون على ظهر حصان ولكنني أحبها كثيرا ولم أكن لأخاطر مطلقا باحتمال إصابتها بالرغم من طموحها «

وهناك نوع آخر من المخاطر يقبله المخرج وذلك عندما يتم تصوير مشهد حريق أو عندما يكون الحريق جزءا ثانويا من الحدث وعلى المخرج أن يراعى جميع الاحتمالات لا مجرد الناحية الجمالية خاصة إذا كانت النار المطلوبة كبيرة في حجمها هل في إمكان قسم المؤثرات

الخاصة أن يوفروا لك ما تطلب وإذا قالوا انهم قادرون فلا يعنى
هذا بالضرورة انهم سيقدمون لك ما تريد بالضبط

من أن لآخر نعر على احد المتخصصين فى المؤثرات الخاصة الذى
يقوم بمهمته بصورة رائعة ولكن القاعدة العامة انهم يقولون انهم
قادرون ولكنك تكتشف عندما يحين الأوان انهم لا يعرفون ماذا
سيفعلون (لوزى)

ملحق أ

**بيل فرانك
على شاطئ النهر**

بيل (متزامن) أنا أقصد - انك بعيد هنا وحدك
ولا سجل موعد حضورك في الساعة في
في المدينة عندما تذهب الى عملك في الساعة
الثامنة صباحا وعندما تخرج في الرابعة
والنصف وهناك شخص يضايقك طوال
اليوم

ايزيل في المركب

**رجل يفرغ السمك من
القارب الى الشاطئ**

(من خارج الصورة) ولكن الرجل الابيض
يحاول دائما أن يجعلنا جميعا نترك المستوطنة
ونذهب الى المدينة ويمكنني اذا ذهبت الى
مدينة سيانل الآن أن أجدم أيها الهنود بالآلاف
في طريق سكيده هناك • لا أحد يريدهم
انهم لا شيء مجرد منشردين

**رجل يفرغ السمك
لقطة قريبة آل يسحب
الشبكة الى داخل القارب**

(تعليق من خارج الصورة) لم يكن صيد
السمك بالنسبة للهنود نوعا من الرياضة أبدا •
انه لم يقتل للمتعة كان الهندي يصطاد
من السمك ما يكفيه فقط هو وأسرته طوال
السنة والآن في مرسى فرانك انهم
يعيشون من بيع الكميات الصغيرة التي تزيد
عن حاجتهم

شوزيت بريدجز تدخل
الى عشة الدخان
تفرغ خطاف السلمون
المدخن داخل العشة
نقل السلمون خارج

الرجل العجوز فرانك (من خارج الصورة)
الهنود لديهم الكثير من العام انه يجمع الغذاء
أثناء فصل الصيف ويضعه جانباً من أجل
فصل الشتاء انه يجفف التوت ويجفف
اللحم ويقدد اللحم وكل الأشياء المشابهة
لم يكن يحتاج الى شيء ولم يكن لديهم
سجون لا أحد من الهنود يتسكع بحثاً عن
شيء يأكله كان لدى كل منهم ما يكفيه من
الغذاء

جزء مقتطف من سيناريو فيلم « الآن وقد ذهبت الجاموسة » ،
كتبه وأخرجه روس ديفينيش لحساب تليفزيون تيمز

ملحق ب

جزء مقتطف من سيناريو فيلم « هذه الحياة الرياضية » كتبه
ديفيد ستورى وليندى أندرسون بالاقتراس من قصة هذه الحياة
الرياضية » تأليف ديفيد ستورى
تومى يلتقط الميكروفون ويطلب مطوعين

تومى

هيا هل هناك شخص يمكنه أن يغنى أو يرقص
أو يقف على رأسه
ماذا عنك أنت يا حبيبتي

فرانك

اذهب يا موريس اذهب وغن لهم اغنية وما رأيك
أنت يا جوديث

جوديث

ولم لا نذهب أنت

موريس

عن لهم أنت يا فرانك مادمت مهتما الى هذا الحد

فرانك

انفنا سوف أفعل

ويطر حوله السيم ثم يصعد الى خشبه المسرح

ميلر

هيا يا فرانك عن من اين تعقد انى حصلت على
كل هذا

هناك ضجة وهم يحاولون شجبه فرانك يومى
تومى وينجه الى عازف البيانو ليخبره اسم الأغنية يسير
عازف البيانو تجاه الفرقة الموسيقية بينما يفهم فرانك
الميكروفون عن حامله ويمسك به لحظة أمام تومى لكن يعذب
ببساطة

تومى

ها هو الآن فرانك ماتشين الوحيد ولا أحد غيره
آلة التصوير تركز على فرانك هناك تصفيق وضحك
من جانب المستمعين تبدأ الموسيقى وينتظر فرانك حتى
يبدأ الضجة تبدأ الموسيقى مرة أخرى

فرانك

(يغنى) هنا فى قلبى انا وحيد وحزين
فرانك يغنى بصوت ممتع وبجدية وبعوض الحجل
ويبدأ المسمعون وتراجع آلة التصوير الى الخلف مارة
بمجموعات من الناس يسند يرون ليروا فرانك وهو يغنى

٦٩ • خارجى الشارع كيل

الشارع هادئ ومضاء بدوائر من ضوء المصابيح على
مسافات متساوية يقترب صوت محرك سيارة ونرى
سيارة فرانك الحاروار وهى تدخل الشارع وعندما نرى

السيارة يرتفع صوب المحرك عن عمد يتوقف المحرك
وتتطعم، أضواء السيارة ويخرج منها **فرانك** بطريقة غير
لائقة

فرانك

أبس !

ويصفق باب السيارة خلفه وينظر حوله الى الطريق
وكأنه يدخل في دائرة أملاكه وهو مدثر في معطفه مخمور
باعتدال وبصورة مريحة تنفتح نافذة عبر الطريق ويصيح
صوت يجب أن نترك **بويدا** يا كثر الضجيج
يا ابن الحرام ،

فرانك

(يستدير لينظر الى أعلى) انت بزق في أنا

لا اجابة ينتظر فرانك لحظة ثم يذهب الى باب
المسكن وعندما يدخل مفتاحه في قفل الباب تضاء حجرة
مسز هاموند ينظر **فرانك** الى أعلى ويبعد مفتاحه ثم
يقرع الباب

يضاء نور الممر يزيح **مسز هاموند** السرياس ويفتح
له الباب انها راى مدلفا فوق قبعين النوم ولا تقول
شيئا بينما يدخل هو

تعريف بالذين أسهموا فى الكتاب بآرائهم

مربين حسب تاريخ ميلادهم

● سيد كول

ولد ١٩٠٨ فى لندن بانجلترا نعلم فى وستمنستر ومدرسة الاقتصاد فى لندن دخل صناعة السينما ١٩٣٠ كقارى، فى قسم السيناريو بشركة ستولز ثم ترقى بعد ذلك الى فنى لوحة الأرقام ثم عمل باستديوهات جينز بورو ثم أمضى عامين فى المونتاج فى ب. أ. ب. سافر الى اسبانيا لتصوير مادة تسجيلية ضمن مجموعة تضم ايفسور مونتاجو ونورولد ديكنسون (الذى التقى به المرة الأولى فى ستولز) وفيلايب ليكوك وكانت النتيجة فيلمى أ. ب. ج. الاسبانية « و خلف الخطوط الاسبانية يعمل منذ ذلك الوقت فى عديد من الأعمال داخل صناعة السينما من مونتاجه ايزى رجل السفينة الأوسط « و « ضوء الغاز و الرئاسة العليا « ومن اخراجه طرق عبر بريطانيا « و « قطار الأحداث « (فصل سائق القاطرة) وساعد فى انتاج: « فى صمت الليل « و سكوت مكتشف المنطقة القطبية الجنوبية « و « الرجل ذو البدلة البيضاء « وخلافها وهو مخرج بالتليفزيون منذ ١٩٥٦ ونائب رئيس شركة أ. س. ت. لعدة سنوات

● جوزيف لوزي

ولد ١٩٠٩ في لأكروس ويسكونسين بالولايات المتحدة . تعلم في جامعتي دار سموت وهارفارد . بدأ كعارض للمسرحيات والكسب الجديدة في عدة حرائد ومحلات . ثم أصبح عام ١٩٣١ مديرا للمسرح وممثلا وقارنا في مسرح نيويورك . وسرعان ما أصبح مخرجا أخرج أكثر من ١٢ مسرحية في الثلاثينات . وأول علاقة له بالأخراج السينمائي كانت عام ١٩٣٧ . وكان أفلامه القصيرة الأولى سجيذة وتعليمية لعدة هيئات من بينها أفلام « بيت روليوم وأبناء عمومته » و « طفل سار الى الأمام » و « الشباب يحصل على فرصته » و « مسدس في يده » . ومن أفلامه الروائية الطويلة في الولايات المتحدة « الصبي ذو الشعر الأخضر » و « الخارج عن القانون » و « الطواف » و « م » و « الليلة الكبيرة » . أدرج في القائمة السوداء في عهد ماكارتني فسافر الى أوروبا عام ١٩٥١ حيث استقر منذ ذلك الوقت . وأفلامه منذ ذلك الحين هي « غريب ينجول » و « علاقة » و « السر والنائم » و « رجل على الشاطئ » (قصير) و « الغريب الحميم » و « ديت بلا رحمة » و « الفجري والرجل المهذب » و « موعد مع مجهول » و « المجرم » و « الملاعين » و « ايف » و « الخادم » و « الملك والوطن » و « مودستي بلين » و « الحادث » و « توسع » و « احتفال سري » و « أشكال في منظر طبيعي » و « الوسيط » .

● نيكولز كرايتون

ولد ١٩٠١ في والاسي بنجلترا . تعلم في أوندل واكسفورد . بدأ في حجرات المونتاج باستديوهات دنهام عام ١٩٣٥ . وتدرج الى مونتاج أفلام مثل « ذر الرمال في النهر » و « صبي الفيل » و « أشياء في المستقبل » و « لص بغداد » . انضم الى استديوهات ايلنج عام ١٩٤٠ . حيث أخرج أفضل أعماله الناجحة . ومن أفلامه الرئيسية الى هؤلاء المعرضين للخطر » و « في صمت الليل » (فصل الجولف) و « مطاردة مجرم » و « قطار الأحداث » (فصل المؤلف الموسيقى) و « عصاة تل لافندر » و « المطرود » و « صاعقة تبفيلد » و « القلب المقسم » .

و « رجل فى السماء » و « معركة الحبس » و « الفتى الذى سرق مليوناً »
و « السر الثالث » و « ذلك الذى يركب نمراً » نال عام ١٩٥١ جائزة
أكاديمية الفلم البريطانى عن فيلمه « عصابة نل لافندر » ويعمل ككاتب
فى التلفزيون فى السنوات الأخيرة

● وولف ريللا

ولد ١٩٢٠ فى ألمانيا ابن الممثل والكاتب والتر ريللا هاجر مع
والديه الى انجلترا عام ١٩٣٤ دخل جامعة كامبردج ١٩٣٩ بدأ ككاتب
سيناريو ومنتج فى الاذاعة البريطانية قسم الخدمات الأوربية وانضم
الى التلفزيون وأصبح أول محرر للسيناريوهات الدرامية فى ب ب
س. ونحول الى الاخراج السينمائى عام ١٩٥٣ من أهم أفلامه « حبل
المشقة لسيدة » و « أبناء سارة » و « نهاية الطريق » و « بيتر الأزرق »
و « المصير أهادى » و « الوغد » و « أعزب القلوب » و « قرية الملاعين »
و « الرجال الصغىرون الغاضبون » و « جيسى » و « عبر العالم عشرة مرات »
و « السلام » (النسخة الأصلية) و « المحجر » وفى مهرجان بوسطن
السينمائى ١٩٦٢ نال فيلمه « جيسى » ثلاث جوائز كما قام بكتابة
السيناريو لبعض أفلامه ، وكتب عددا من التمثيليات للتلفزيون وروايتين
طويلتين وكتابا عن السينما وهو الآن مدير البرامج فى مدرسة الفيلم
بلندن

● جون شليسنبجر

ولد ١٩٢٥ فى لندن بانجلترا درس اللغة الانجليزية فى اكسفورد
حيث عمل فيلميه الأوليين من أفلام الهواة من مقاس ١٦ مم أحدهما هو
« الاسطورة السوداء » الذى لفت بعض الأنظار وترك اكسفورد عام
١٩٤٨ وأصبح ممثلا متجولا لمدة ست سنوات وبعد أن أخرج فيلما
تسجيليا عام ١٩٥٦ هو « يوم الأحد فى الحديقة العامة » انضم الى
التلفزيون البريطانى لاجراج الأفلام القصيرة وبعد أن أخرج الفيلم

القصير « محطة نهائية » لحساب النقل البريطاني انتقل الى الافلام الروائية الطويلة وافلامه منذ ذلك الوقت هي نوع من الحب « و بيلي الكاذب » و « عزيزي » و بعيدا عن الزحام الهائج « و « راعي بقر هندصاف الليل » و « يوم الأحد الدامي » و « يوم الجراد » نال عام ١٩٦١ جائزة الاسد الذهبي في مهرجان فينيسيا عن فيلمه « محطة نهائية »

● توني ويتشاردسون

ولد ١٩٢٨ في سبيلي يوركشير بانجلترا تعلم في كلية آشفيل ويستمورلاند واكسفورد ترك الجامعة عام ١٩٥٣ وانضم الى اتحاد الاذاعة البريطانية ب. ب. س. وبعد عامين أخرج أول مسرحية له في وسط لندن مسرح كيتل ومسرمون والتقى عام ١٩٥٦ بجون أوزبورن وأخرج له مسرحية « انظر الى الورا » في غضب « في لندن في العام نفسه أنشأ شركة افلام وودفول في ١٩٥٨ وله انتاج وفير في المسرح وفي السينما وكان قد اشترك عام ١٩٥٥ مع كاريل رايس في كتابة واخراج الفيلم القصير « ماما لا تسمح وافلامه الروائية هي انظر الى الورا في غضب « و « المسلي » و « الحرم المقدس » و « مذاق العسل » و « عزلة عداء المسافات الطويلة » و « توم جونر » و « الفقيد العزيز » و « هدموا ذيل » و « البحار من جبل طارق » و « أحمر وازرق » و « هجوم الفرقة الخفيفة » و « ضحك في الظلام » و « نيد كيلي » و « هاملت » ونال جائزة الأوسكار عام ١٩٦٣ عن « توم جونز

● جيم كلارك

ولد ١٩٣١ في بوستون لنكولنشاير بانجلترا دخل صناعة السينما تحت التمرين في استديوهات ايلنج في بداية الخمسينات قام بمونتاج الأبرياء « و « اللص » و « آكل القرع » و « عزيزتي » كان مسئولاً أيضاً عن أغلب مونتاج « بعيدا عن الزحام الهائج » و « راعي بقر هندصاف الليل » (دون ذكر اسمه) وفي عام ١٩٧٠ أخرج أول افلامه

الروائية الطويلة « لابد من وجود واحد في كل منزل » وسبق له ان
عمل في الافلام التسجيلية التلفزيونية

● يرجى سكوليموفسكى

ولد ١٩٣٨ فى وارسو ترك جامعة وارسو ١٩٥٩ عمل
فى كتابة سيناريو فيلم أندريه فايدا السحرة الأبرياء « كما ظهر فيه
كممثل واشترك فى كتابة سيناريو فيلم رومان بولانسكى سكين فى
الماء » ودخل ١٩٦٠ مدرسة السينما فى وودج له بين تدريبات الطلبة
فيلم « الملائكة » ومثل فيه أيضا أفلامه الروائية الطويلة « ريسوبيس »
و « انتصار سهل » و « باربرا » و « الرحيل » و « ريس دوجورى »
و « حوار ٢٠ - ٤٠ - ٦٠ » (فصل منه) و مغامرات جيران » و الطرف
العميق »

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٣/٤٨٢٢

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٢٢٠ - ٢

يعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعي الأفلام ذوي الخبرة في مجال الإخراج السينمائي .

فأخرج هو صانع الفيلم ، والمسنون الأول عنه كفكرة وسيناريو ومحرر فممثلين ، واختيار أماكن التصوير ، إلى تحميم وخروج الفيلم إلى دور العرض . ولذلك فإن أخرج مثل الماسترو الذي يقود بعصاه فريقاً ضخماً من الموسيقيين .

والإخراج السينمائي كشكل فني . يعتمد - إلى حد كبير - على التعاون الجماعي . وهذا هو ما يتحدث عنه هذا الكتاب .